Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno VII

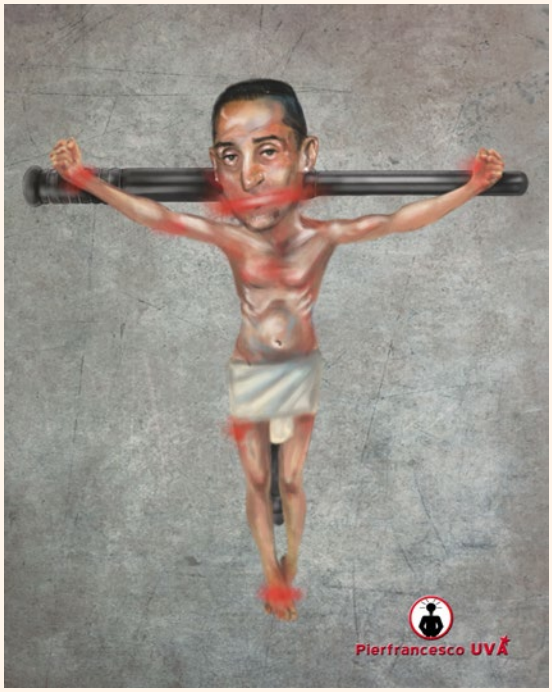
N. 65 | Ottobre 2018 | ISSN 2431 - 6739

Perché a Venezia non ci vado più (e non sto parlando solo di Netflix...)

Nuccio Lodato

Premessa

Per doverosa onestà: ho scritto mercoledì 12 settembre, appena dopo aver visionato su Netflix, al primo giorno di programmazione, *Sulla mia pelle* di Alessio Cremonini. Restandone ammirato: sia per il trattenuto vigore/rigore di una denuncia dalla pacata ma lucidissima precisione, sia per lo strepitoso quartetto di interpreti (Borghi, letteralmente superlativo; la sempre bravissima Marigliano, l'appropriato Max Tortora, e Jasmine Trinca, qui generosamente votata a una ruolo importante ma ingrato). Questo per dire che si può predicare discretamente e razzolare malissimo: con riferimento a quanto penso sulle polemiche anteriori e posteriori all'ultima Venezia, aperta appunto da questo film collegato al colosso californiano divoratutto dello streaming mondiale, e conclusa coi massimi riconoscimenti assegnati ad altri due titoli -Cuaròn e i Cohen- ad esso riconducibili. L'amico esercente locale, che ha avuto il coraggio di programmare Cremonini in una sua sala in pari data, mi scuserà se non mi ha visto: ma spero non chiuda bottega.



"Il sorriso cancellato". Il martire Cucchi crocifisso su un manganello della polizia ma diversamente dalle immagini note pur morendo accenna un sorriso che purtroppo è cancellato dalle barbarie e violenze dei suoi aguzzini. (Opera di Pierfrancesco Uva)

Da qualche anno a questa parte, avendo scelto di condurre una vita decisamente più ritirata, le occasioni di incontro stradale o comunque fortuito si sono venute rarefacendo. Tuttavia

segue a pag. successiva

Assalto al Filmstudio

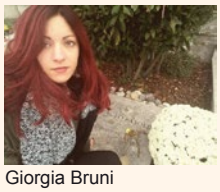
In via Degli Orti d'Alibert, 1, Roma a pochi metri dal Carcere di Regina Coeli vogliono uccidere il Filmstudio e il cinema indipendente. Appello a tutti gli uomini e donne di buona volontà

Filmstudio

Il Filmstudio dal 1967 è uno spazio di Roma per il cinema. Uno spazio libero, indipendente, con un'identità e una proposta culturale ben definita. Negli anni '70 è stato il riferimento di avanguardie anche internazionali e luogo di incontro di grandi registi, di artisti provenienti da altre discipline artistiche e di autori e intellettuali che sapevano sperimentare e innovare. Il Filmstudio, primo multisala in Italia, era una centrale di idee e di energie che ha ben rappresentato un'epoca fervida e stimolante, aperta a nuove forme e linguaggi ma soprattutto coinvolgente per un pubblico che partecipava attivamente all'offerta culturale. Da tutta Italia, in occasione di incontri pubblici e tavole rotonde ci arrivano le evocazioni di quel periodo e il Filmstudio è spesso al centro degli intensi ricordi di registi che proprio lì hanno iniziato la loro formazione cinematografica. Al Filmstudio arrivano centinaia di richieste per proiettare film indipendenti, opere prime e tanti cinefili vogliono essere ancora oggi aggiornati sulla programmazione. La domanda più dolorosa e angosciante è quella legata però alla sopravvivenza del Filmstudio. In tanti danno per scontato che uno spazio così non possa mai morire. In tanti credono che quel luogo così vivace e innovativo, in un paese che dovrebbe saper valorizzare il suo patrimonio culturale, non possa subire nessun tipo di aggressione. Di fatto il Filmstudio è vivo perché è viva la sua storia. Perché è stato una parte fondamentale della storia del cinema italiano. Perché ha rappresentato per Roma un punto d'incontro di culture e di proposte rivoluzionarie. Perché in quelle

segue a pag. 15

Quando le scale finiranno de menacce. Stefano Cucchi. Un delitto di Stato


Giorgia Bruni

Alessio Cremonini racconta coraggiosamente l'ultima dolorosa settimana del calvario di Stefano Cucchi: trentenne romano morto, anche se non è mai stato ufficialmente accertato, per le botte prese da due carabinieri in borghese, sopraggiunti quasi per caso al momento del suo arresto. Un originale Netflix attorno a cui, giustamente, al momento (e speriamo non solo al momento) ruota attorno l'intero Stivale e grazie al quale la lotta sacrosanta intrapresa da Ilaria Cucchi, sorella della vittima, sembra raggiungere finalmente

segue a pag. 4

Sulla mia pelle/Sulla nostra pelle

Nino Genovese

Tutto inizia una sera del 15 ottobre 2009, a Roma, quando una volante dei carabinieri intercetta, in una macchina posteggiata presso il Parco degli Acquedotti, due giovani che stanno fumando uno spinello. I due vengono fermati e portati in stato d'arresto in centrale. Dopo diverse ore, uno dei due viene rilasciato; l'altro rimane ancora in stato di fermo per ulteriori controlli e accertamenti, dato che vengono trovati in suo possesso 21 grammi di hashish e alcune pasticche (tra cui una prescrittagli dai medici per gli attacchi di epilessia, di cui il giovane soffre). Si tratta di Stefano Cucchi, un geometra romano di 31 anni, che ha

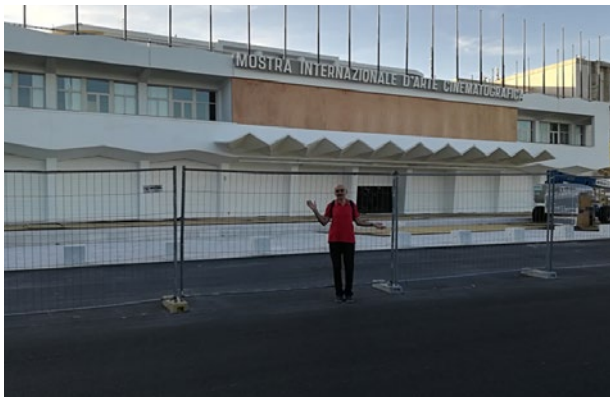
segue a pag. 5

diaridicineclub@gmail.com

segue da pag. precedente

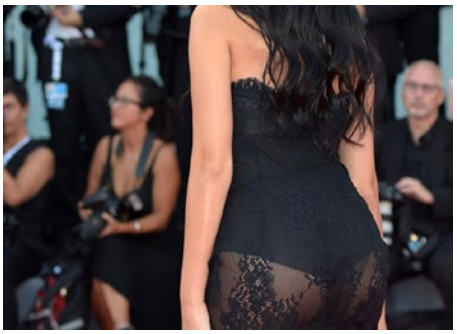
mi è capitato ancora, e certo ricapiterà fra un anno, lungo la prima decade di settembre, di imbattermi in qualche amico o conoscente che mi squadrerà trasecolando: "Ma non sei a Venezia?". Quasi ci fosse un obbligo di legge occulto, per chi in qualche modo e misura si occupi o si sia occupato di cinema, di dedicare quei dieci giorni di fine estate alla kermesse del Lido. No, non "ero a Venezia" neppure un mese fa, ma tranquillamente in casa. A leggere (di qualcosa renderò magari conto su per i blog), guardare (da ultimo *Il filo nascosto* di P.T. Anderson, perso al cinema: splendido, sebbene mi aspettassi ancora di più...), ascoltare (Bach e Mozart dalla prima all'ultima nota: inutile follìa?) e persino un po' scrivere (questo pezzetto incluso). Aggiungo anzi che il tempo dedicato da lontano alla Mostra, fra quotidiani e riviste, web e tv, mi risulta di anno in anno sempre più ridotto e persino un po' distratto (da ragazzo riempivo un quaderno incollandovi le paginate dei critici "veri" di allora sui quotidiani, archiviando con reverenza le singole edizioni annuali, e fantasticando di "quando anch'io"... Intendiamoci, qualche critico bravissimo c'è anche adesso, stampato o in video!). Non ci posso far niente: trovo deprimente e allontanante che per la stampa e soprattutto le reti i giorni della Mostra siano soprattutto una sfilata di divi sbarcanti al consunto vecchio imbarcadero dell'Excelsior e/o sfilanti sorridenti e abbracciati sul *red carpet*, purtroppo ripristinato -con premi e smoking- da tempo immemorabile. E ancora più demoralizzante l'eterna siepe umana giornaliera degli urlanti-adoranti richiedenti autografi e -ahimé...- quasi mai rifiutati *selfies*. Non ho più messo piede al Lido, festival durante, dal 2010, dopo l'ultima conferenza stampa all'Excelsior per "Ring!" (ndr: il festival della critica cinematografica con Barbera, Fornara, Malavasi e Pellizzari, svoltosi ad Alessandria dal 2002 a quell'anno. L'anno scorso addirittura toccando un punto di non ritorno difficilmente superabile: veneziano per caso e con altri scopi nei giorni della Mostra senza sbarcare al Lido (in compenso, mi ero imbattuto a sorpresa in Clint Eastwood che girava alla stazione S. Lucia le sequenze iniziali del suo ultimo, purtroppo non memorabile film). E sto per essere lì nuovamente nelle prossime settimane: le mostre di Tintoretto! Non sento proprio la mancanza di quella partecipazione. Per ragioni che io stesso non so spiegarmi fino in fondo, con la manifestazione *clou* della Biennale non sono mai riuscito a legare fino in fondo. Tanto mi impressionava il Palazzo del Cinema nei tele e cinegiornali da bambino, quando il giovane conte Volpi porgeva la Coppa omonima all'indicibile Maria Schell, quell'anno *Gervaise* di Clément (e il successivo Natalia, sempre lì per le *Notti* viscontiane), che proprio a settembre del '56, primo viaggio veneziano coi miei, tanto feci che li indussi, perplessi, a portarmi ad ammirare la costruzione chiusa in fondo al Lido: la mostra era finita da un paio di settimane. Da adulto l'incantesimo non si sarebbe ripetuto: neppure nel remotissimo biennio (1975-76) in cui grazie ad Angelo Humouda, Adelio Ferrero con Giacomo Gambetti e Francesco Bolzoni, ciascuno per la sua parte, vi ebbi un ruolo attivo, con la retrospettiva per il centenario di Griffith (Ruggero Orlando e Machia Méril tra gli spettatori d'ogni giorno in sala Volpi...) e il convegno sul cinema spagnolo dopo la morte di Franco. Anche nelle edizioni in cui vi ho soggiornato relativamente a lungo (dieci e più giorni di film a gogò sono sempre stati superiori alle mie forze), ho sempre teso a prendere alloggio in città piuttosto che al canonico "Quattro Fontane" prediletto dall'allora "critica militante" (altro *de profundis*!), e non è quasi mancato giorno in cui, al secondo, massimo terzo film, trovassi la scusa buona per riguadagnare anzitempo il pontile di S.M. Elisabetta e tornare a vedere qualcosa delle mille offerte d'arte della città. Senza neppure una riga di invidia per gli amici e colleghi costretti, perché lì per lavoro giornalistico e recensorio, a quasi due settimane da schiavi, in un luogo remoto e inospitale (è un *luogo comune*, lo so!) dove si è costretti a girare su se stessi come criceti nella ruota, un panino con birra in piedi costa più che un normale pranzo a prezzo fisso altrove, e qualche addetto, se non sei spettatore pagante a biglietto con diritto all'ingresso principale, ti squadra, ad ogni nuovo giro d'entrata dopo la coda, quasi fossi un pericoloso nemico. Non sono riuscito a recuperare neppure negli anni, reiterati e fortunatamente in corso, sperando che gli durino (governo giallo-verde -ovvero blu-Salvini: ricordate la mescolanza dei colori primarii?- permettendo...) della direzione dell'amico da sempre Alberto Barbera, complice oltretutto nelle prime, ormai mitizzate edizioni appunto di "Ring!". Il pur sacrosanto esasperarsi degli inevitabili controlli negli anni successivi all'11 settembre e derivati ha fatto il resto. Ma ancora di più mi ha sempre infastidito, devo ammetterlo, soprattutto l'espressione tronfia dei numerossisi *parvenus* che per due settimane si trascinano avanti e indietro dal Palazzo all'Excelsior e viceversa, con l'espressione di chi guarda il mondo dicendo silenziosamente: "hai visto dove sono riuscito ad arrivare?". Anche se devo ammettere di sentirmi toccato e coinvolto dalla considerazione di Claudio Magris: "La declamazione dell'autenticità individuale diventa una posa da *parvenu* quando si parla contro la massa dimenticando di farne parte"!. Negli anni universitari, peraltro, mi sono sempre lealmente prodigato con tutte le forze per moltiplicare gli accrediti di accesso

segue a pag. successiva



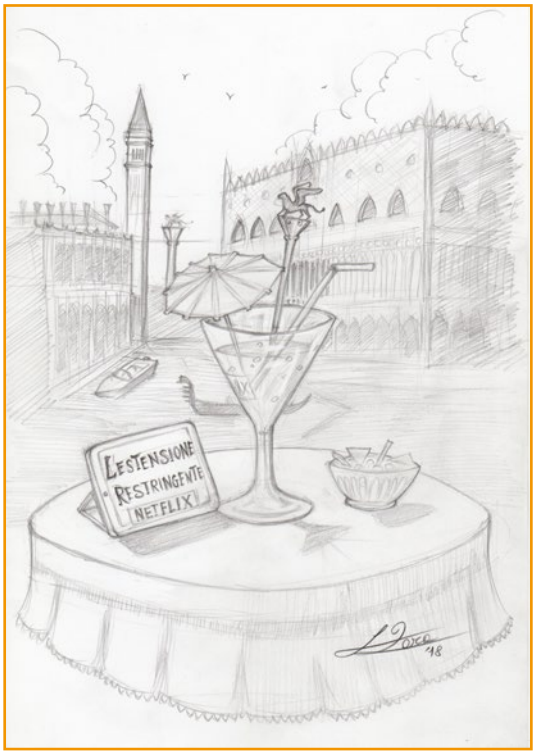
Nuccio Lodato alla Mostra Internazionale d'arte cinematografica. (Foto di Loretta Ortolani)

Mostra d'Arte della società dello spettacolo



segue da pag. precedente

veneziano ai miei numerosissimi studenti che sembravano tenere più al debuttare al Lido che alla propria stessa sopravvivenza. Senza permettermi minimamente di disilluderli, ma confidando nel potere didascalico delle realtà sperimentate. Molto confortato, invece, nell'apprendere talvolta da amici e colleghi ben più autorevoli e accreditabili, di cui non faccio i nomi, la sopravvenuta condivisione di tanta serena rinuncia. Reiterate quanto inutili "conferenze stampa", dove quando va bene regnano, incontrastabili, banalità e incompetenze vertiginose. Invadenza RAI nell'etere, con iper-comunicazione mediatica a poveri abbonati che non c'entrano nulla (l'interminabile spot animato di quest'anno è stato sublime!) e sul luogo, nella gestione di selezione, ambiente, calendario, spesso con "inviati" assolutamente inverosimili. Sovradimensionamento misteriosamente incontenibile della stampa quotidiana tutta, unanime nel dedicare ogni giorno due paginone piene di rendicontazioni su film che il 95% dei lettori non vedranno mai in vita loro. E, non paga, facendo precedere il tutto da intere settimane di anticipazioni "verso Venezia", dove già si parla a scatola chiusa, con delizia esclusiva dei rispettivi uffici stampa, di quegli stessi titoli di cui si tornerà a riferire come sopra. Quei medesimi quotidiani che poi, quando il grasso cola, faticheranno a trovare dieci righe per uno spettacolo teatrale, un concerto o una mostra davvero importanti, in pagine culturali e di spettacolo sempre più superficiali e striminzite. E che, anche in questa nuova stagione, ogni giovedì o venerdì dedicheranno un corrispondente "spazio" a ciascuno di quei pochi film già selezionati in laguna, che davvero gli spettatori potranno ritrovare nella realtà concreta della loro vita comune. Ovvero in quel residuato di circuito che sta, fin che ci riuscirà, sopravvivendo, in genere nelle periferie commerciali raggiungibili solo dagli automuniti in tassativa fascia serale (no minorenni autonomi; no anziani non più tali, sempre più numerosi e isolati) in luogo di quello che era una volta "il cinema sotto casa" anche di pomeriggio. [Ma chi l'avrebbe detto che ci saremmo ritrovati a dover fare i nostalgici a priori di multisale e cineplex?!]. Qui, come ogni anno, gli sparuti film di Venezia "privilegiati" dall'uscita immediata, sull'onda illusoria del *battage* di cui sopra, faranno sistematicamente flop nel giro massimo di una settimana, subito ingurgitati dall'oblio dissimulato: prima delle tv digitali e satellitari, ora dei paynetwork spadroneggianti, alla faccia di dvd e blue ray divenuti fulmineamente obsoleti e che quasi nessuno acquista più. Speriamo non sia questa, oggi, la sorte immeritata di Cremonini: ma è già toccata a nomi italiani ben più sperimentati e altisonanti, come tutti ricordiamo. Mesi di ansia dalla primavera per sapere se "mi prendono il film a Venezia", e oblìo inappellabile appena l'estate si fa autunno e le cabine lidensi sbaraccano. Ma intanto mi vedranno in molti sul loro smartphone...Che senso ha poi, soprattutto, presentare orgogliosamente come "l'anticamera degli Oscar" per i film statunitensi, quella che ancora e per la 75. volta si è chiamata "Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica", organizzata niente meno che dalla Biennale di Venezia? ("Ma va là!", avrebbe concluso una volta tanto a proposito l'ineffabile conterraneo già on., ora forse sen. Niccolò Ghedini...). I film hollywoodiani, "arte" o non arte, non hanno già comunque per conto loro tale tanto carburante promozionale in corpo, e capacità di occupare *manu militari* gli spazi distributivi ad ogni livello, da rendere superfluo questo ulteriore lancio? Cui pure "gli americani", dopo decenni in direzione ostinata e contraria, sembrano ormai davvero tenere molto: forse perché anche loro, come noleggio ed esercizio, cominciano ad avvertire sentore di fondo del barile per quello che fu "il cinema"? Poi, per carità, mi rendo assolutamente conto della concretezza inesorabile del discorso che tende a valorizzare più ancora l'indispensabilità che l'inevitabilità dei festival in generale: l'unico punto di resistenza rimasto in senso aggregatore, di fronte al moltiplicarsi frazionante e parcellizzante della molteplicità tecnologica delle fonti ormai infinite (anche in tasca a ciascuno) di irradiazione di immagini. Niente da dire, intendiamoci: ma personalmente manifestazioni più limitate e, almeno all'origine, "familiari" (da Pordenone a Trieste, da Bologna a Torino) mi attraggono e "parlano" molto più di quelle fondamentali e portanti. Cinquant'anni fa, la contestazione a Cannes troncò sul nascere a Ventimiglia il mio viaggio -e la mia successiva "carriera"...- di "inviato speciale" nominato sul campo, per fortuiti motivi di forza maggiore (il concomitante ammalarsi dei due amici-maestri titolari...) dalla sera alla mattina da un'accoppiata di quotidiani politici che non esistono più. Forse è per quello -o per la forma inusitatamente mostruosa del nuovo Palais?- che non ho più raggiunto la Croisette nelle fatidiche settimane di maggio. Deve proprio esserci alla radice qualcosa in me che non va: magari la stessa componente che mi ha spesso fatto trovare non proprio caldo ed esaltante l'ambiente di quanti si occupano di seguire e studiare il cinema, e le conseguenti relazioni umane che vi si impiantano (o no...). Poi mi viene un timore: non è che sotto sotto sarò un frustrato per non essere riuscito a far diventare la passione cinema un ... lavoro retribuito? O forse, con maggiore linearità, bisogna saper riconoscere francamente (e accettare?) che col trascorrere degli anni il repertorio tende a restringersi e la tradizione a valorizzarsi: si soggiace più alla tentazione di riapprofondire il già noto che non a quella di scoprire ulteriori novità. Ma questa è tutta un'altra (brutta..) faccenda. A questo punto bisognerebbe cominciare a parlare sul serio del tema iniziale: l'autentico nodo problematico che questa edizione della Mostra ha fatto sorgere, in misura ancora più acuta di quanto già non fosse facilmente prevedibile. Quello ovviamente del rapporto festival-Netflix-circuito delle sale superstiti, che a Cannes il suo amico Frémaux, confortato da una legislazione nazionale cui non è soggetto Barbera, ha affrontato in modo radicalmente diverso da lui. Il problema non risiede naturalmente nel "verdetto" della giuria, riguardo al quale hanno protestato, a sproposito oltre che a scoppio ritardato, le associazioni categoriali degli esercenti, sale cattoliche incluse, ma nei criteri preliminari di selezione rispetto alla considerazione del cinema di circuito, fin che resisterà. Aprire simili discussioni, però, in concreto è tutta fatica sprecata: i movimenti dell'"innovazione" palpabile, e soprattutto della finanza invisibile, non si fermano di fronte a obiezioni critiche o idee divergenti. Se la premessa è (come ha scritto ad esempio l'amico Steve Della Casa sulla "Stampa" dell'11 settembre) che "chiedere ai prodotti pensati per una piattaforma "altra" di non partecipare a un festival solo perché non prevedono la proiezione in sala è davvero una forma di passatismo senza speranza", tanto vale davvero evitare di perder tempo nel tentativo di avviare almeno uno -sterile e patetico, ça va sans dire...- confronto sui "princìpi". Per carità: ci si scopre proprio ad essere "ideologici", la situazione peggiore possibile in questo Periodo Blu! Mi si permetta almeno di rinviare l'improbabile lettore appassionatosi alla mia recensione del primo film italiano "a tutto Netflix", *Rimetti a noi i nostri debiti* di Antonio Morabito ("Cineforum", 575, giugno). Del resto agli sfoghi illividiti, anche se spero non "rancorosi", di un vecchio provinciale dalla vita ritirata non fa a maggior ragione più caso nessuno (ammesso e non concesso che "prima" fosse diversamente!).



"Dimenticare Venezia" di Luigi Zara

Nuccio Lodato

segue da pag. 1

tutto il pubblico. Perché la storia di Stefano appartiene a tutti noi e chi pensa il contrario è solo un illuso o un ipocrita. Stefano Cucchi, interpretato magistralmente da un Alessandro Borghi, dimagrito per vestirne i panni e che riesce a carpirne addirittura il timbro della voce (come sorprendentemente ci si accorge, solo alla fine, dalla registrazione reale del processo in cui la voce del vero Cucchi ci investe durante i titoli di coda) oltre alla mimica conferendogli la dignità che merita, senza alcuna pretesa di elevazione né mitizzazione. Ed è questa la forza del film di Cremonini: il puro "naturalismo" assurto a cifra stilistica per la narrazione dei fatti, epurati da interpretazioni personali e isolati dalla spettacolarità malsana di una manifesta violenza, inutile e fuorviante. La prima sequenza mostra il corpo di Cucchi, inerme e in posizione fetale, di spalle sul lettino in ferro battuto dentro la cella dell'ala dedicata ai detenuti, nell'ospedale Sandro Pertini di Roma: l'infermiere prova a svegliarlo ma Stefano non può aprire gli occhi violacei e gonfi (che vedremo solamente dopo); non può perché è morto, forse nel sonno ma di sicuro nella solitudine e nell'abbandono. È una sera del 2009: Stefano ha già avuto precedenti ed è stato in comunità per disintossicarsi dall'eroina. Viene da una famiglia normale: ha un padre per cui lavora, una madre ex insegnante occupata nelle sue mansioni di nonna dei suoi nipoti, i figli di Ilaria. Ma Stefano la droga non l'ha mai lasciata del tutto: lo vediamo in una scena del film, scaldare la lama di un coltello per dividere in parti uguali, tocchi di hashish da vendere, forse a qualche ragazzino del suo quartiere. La sera fatale del suo arresto è seduto sul sedile della sua auto, un ragazzo semplice, mezzo credente e fan della palestra come ce ne sono tanti a Roma e ovunque, e infatti proprio nella sua semplicità, nella sua "innocenza colpevole" avrebbe forse detto Pasolini, Stefano è un po' tutti noi: parla di una ragazza conosciuta al bar, fuma una sigaretta con suo amico ma la notte prende una piega differente. Due carabinieri in divisa lo fermano, a questi si aggiungono due colleghi in borghese e inizia "la festa dei carabinieri", il calvario di Cucchi che, durante quelle ore lunghissime, verrà pestato dopo l'irruzione in casa dei genitori, accompagnato dai quattro dell'arma alla ricerca di droga e altre prove. Stefano ha paura. Non parla con nessuno, al padre (Max Tortora) dirà soltanto "me sa che era mejo se dormivo da voi". La "passione" coinvolge tutta la famiglia, all'oscuro di tutto e senza notizie dall'ospedale né dall'avvocato d'ufficio. Già d'ufficio perché il suo di avvocato non fu mai chiamato, come promesso all'inizio. I calci inflitti alla schiena provocano la frattura di due vertebre che causeranno, presto, il peggioramento del giovane impossibilitato ad urinare e sempre più sofferente, sbattuto qua e la in celle umide, fredde, disumane. Il film scorre inesorabile sugli avvenimenti, lieve ma incisivo, narra abilmente la tragedia raccontandone, senza forzature, la follia in un paese cosiddetto "civile". I luminismi del bianco accecante, metafora non di purificazione ma di morte: il bianco del cielo terso sotto cui i genitori restano puntualmente chiusi fuori dal cancello dell'ospedale, il bianco della cella in cui Stefano morirà, infine il bianco senza più speranza dell'obitorio, a contrasto con la tenebra che contraddistingue quasi tutte le altre sequenze, rendono il film puro, pulito, secco. La violenza si respira ma non si vede, la rabbia nello spettatore cresce ma non è indotta. Cremonini non specula, non esaspera, non scade in struggimenti di sorta. Il suo film onesto era l'unica via per restituire davvero dignità attraverso la finzione, e per risvegliare qualche coscienza troppo assopita in un presente non roseo in cui nessuno si può concedere il lusso dell'inconsapevolezza.

Giorgia Bruni

segue da pag. 1

avuto, in passato, problemi di tossicodipendenza. Da quel momento, incomincerà per lui un vero e proprio calvario, una discesa agli inferi, che lo porterà alla morte. Sul tavolo autoptico, il suo corpo martoriato, il viso tumefatto, pieno di ecchimosi e contusioni varie, presenti anche sul torace e sulle gambe, desta impressione, grida giustizia, se non vendetta; perché ancora più gravi sono le ferite che non si vedono, le vertebre rotte, la vescica gonfia e dilatata al punto da influire sul funzionamento cardiaco, e così via. Ma, soprattutto, veramente gravi sono le ferite dell'anima da lui sopportate, tali da portarlo ad uno stato di ebetismo, da fargli rifiutare il ricovero a Fatebenefratelli, da fargli dichiarare che il suo volto tumefatto è la conseguenza di una caduta dalle scale, per evidente paura di ulteriori ritorsioni. Durante una settimana di detenzione, i genitori non hanno potuto vederlo (se non al processo per direttissima), nonostante i numerosi tentativi compiuti, e Stefano, che deve essersi sentito abbandonato da tutti, ha percorso silenziosamente le tappe del suo martirio, in una sorta di Passione laica, di Via Crucis, dalla stazione dei Carabinieri a quella della Polizia penitenziaria, dal carcere di Regina Coeli all'Ospedale "Pertini"; in una settimana, ha visto ben 140 persone: ma sono davvero pochi quelli che hanno capito il dramma che il giovane stava vivendo!...Ora, uno Stato che non riesce a proteggere una persona che gli viene affidata non è uno "Stato di diritto"; come ha dichiarato, infatti, il Procuratore della Repubblica di Roma, Giuseppe Pignatone: «Non è accettabile, da un punto di vista sociale e civile prima ancora che giuridico, che una persona muoia non per cause naturali mentre è affidato alla responsabilità degli organi dello Stato». E poi non ci sono detenuti di serie A e di serie B; non ha importanza che Stefano Cucchi fosse anoressico, epilettico e tossicodipendente, che fosse "collaborativo" o meno; per tutti deve esserci la garanzia di una carcerazione che sia condotta secondo i crismi della legalità: in uno "Stato di diritto", per l'appunto! E, invece, quello di Stefano Cucchi non è un caso isolato, ma ve ne sono stati tanti altri. Ricordiamo Marco Aldrovandi, ucciso a 18 anni dai poliziotti; il caso delicato e controverso di Giuseppe Uva, morto in ospedale dopo essere stato arrestato dai carabinieri, e tanti altri. Fra questi, ci piace citarne uno ormai completamente dimenticato, ma ugualmente doloroso e inquietante, che riguarda Carolyn Lobravico, moglie dell'attore americano (di origine austriaca) William Berger (conosciuto per avere interpretato in Italia tanti western). Berger, nel 1970, aveva affittato una villa, a Praiano, sulla costiera amalfitana, conosciuta come la "Casa degli Angeli", in cui solevano riunirsi tanti amici (siamo negli anni della contestazione), che vivevano "liberamente", in maniera "alternativa", fumavano spinelli e, magari, usavano anche altri tipi di droga; ma non facevano male a nessuno. In una retata della polizia vengono arrestati tutti; ma la cosa veramente grave è che la moglie di Berger, che aveva bisogno di cure costanti per i postumi di un'epatite, viene portata in prigione, trasferita in un Ospedale psichiatrico, legata al letto e fatta morire di tifo (quando viene trasferita al Cardarelli, infatti, è troppo tardi)! Un episodio veramente grave e vergognoso, su cui Gillo Pontecorvo avrebbe voluto realizzare un film, che, però, non fu mai realizzato. Su Stefano Cucchi, invece, la documentazione filmica esiste. Il primo a provarci è stato Maurizio Cartolano, che ha realizzato il documentario *148 Stefano - Mostri dell'inerzia* (presentato, nel 2011, alla Festa del Cinema di Roma), laddove il "148" indica il numero delle persone morte in carcere; Stefano Cucchi è stato la 148.ma vittima, nel 2009; ma il numero, nel corso degli anni, è salito notevolmente, arrivando all'incredibile cifra di 176 morti, al 31 dicembre del 2017. Ora un altro regista, Alessio Cremonini, al suo secondo film (in precedenza, ha diretto due film con Camilla Costanzo e, nel 2013, da solo, il film *Border*), sulla base dei verbali delle varie udienze processuali e delle numerose testimonianze, ha voluto ricostruire gli ultimi giorni di vita di Stefano Cucchi. Il film, che s'intitola *Sulla mia pelle*, è stato presentato all'ultima Mostra del Cinema di Venezia, come film di apertura della sezione "Orizzonti". Alessio Borghi dà il volto, ma anche corpo ed anima, a Stefano Cucchi, ed è veramente un'interpretazione eccezionale, che avrebbe meritato il Premio come migliore attore della sezione; e – inopinatamente – anche il film non ha vinto nessun Premio "ufficiale" (a parte alcuni Premi, pure importanti, il Premio Speciale Pasinetti); Jasmine Trinca è la sorella di Cucchi, Ilaria, che con la sua caparbietà, la sua coraggiosa ostinazione, la sua tenacia, ha tenuta desta l'attenzione sulla triste vicenda del fratello, a cui ora dà una grossa mano d'aiuto anche questo film, molto duro, coraggioso, rigoroso, ma "necessario". Perché, se è vero che il cinema di denuncia, il cinema di impianto realistico, civile e sociale, dopo tanti anni "gloriosi", forse non esiste più, il film di Cremonini esplica questa funzione, amplificata dalla cassa di risonanza costituita dai tanto bistrattati *social*, che una volta non esistevano, ma ora hanno contribuito a far diventare questo caso un fenomeno "sociale". Pertanto, si spera che *Sulla mia pelle* possa anche contribuire a far scoprire la verità, per quell'esigenza di giustizia, che dovrebbe essere cercata e perseguita da tutti, anche dalle forze dell'ordine. Non dimentichiamo che la vicenda si è trascinata in un "balletto" infinito di processi, udienze, verbali, testimonianze, perizie e contro-perizie; e che l'attività giudiziaria non si è ancora conclusa, dopo quasi 10 anni!... Anzi, si sarebbe chiusa – sostanzialmente – con l'assoluzione per quasi tutti gli imputati, se un appuntato dei carabinieri, Riccardo Casamassima, non avesse deciso di collaborare, facendo riaprire il processo; ma dopo questa testimonianza (caso strano!) è stato "demansionato" e trasferito. Questo perché si ha l'impressione che le forze dell'ordine, invece di essere contente che si faccia giustizia, che vengano individuate le "mele marce" esistenti al loro interno per offrire un'immagine più valida e "pulita" dei loro comportamenti, facciano parte di un "sistema" poliziesco, carcerario e giudiziario perverso, che deve nascondere ciò che accade (come a dire che "i panni sporchi si lavano in famiglia)!... Ed allora, per assolvere questo compito di natura "civile", ecco i libri, le inchieste e i servizi giornalistici, ecco i documentari e i film a soggetto. Come questo di Alessio Cremonini che, nella sua essenzialità, va diritto al cuore e ti colpisce come un pugno nello stomaco; perché il regista e la co-sceneggiatrice Lisa Nur Sultan non tendono a spettacolarizzare nulla, a far diventare Cucchi un martire e un eroe, ma si limitano a far vedere ciò che accade, usando l'ellissi nei momenti più drammatici: ad esempio, si vede Cucchi che viene chiuso in una cella accompagnato dalle guardie; ma cosa succede in quei momenti, dietro quella porta chiusa, il regista non ce lo fa vedere. "Le parole sono pietre", scriveva Carlo Levi; in questo caso, le immagini diventano macigni, che colpiscono e fanno male. Per finire, è anche giusto ricordare che il film è stato al centro di una contesa, che vede le sale cinematografiche contrapporsi alle Case di produzione Lucky Red e Cinemaundici e al distributore Netflix: motivo del contendere, l'uscita simultanea sul grande schermo e in *streaming*. Per questo motivo, molti esercenti si sono rifiutati di proiettare il film, che, invece, molti centri sociali, circoli dell'Arci ed altri movimenti ed associazioni giovanili hanno proiettato gratuitamente. E sebbene – *stricto sensu* – essi abbiano commesso qualcosa di illegale, a causa del mancato pagamento agli aventi diritto, si è trattato, pur sempre, di una ribellione caratterizzata da senso civico, perché un film del genere merita di essere visto da tutti, in modo che casi come quello di Stefano Cucchi non abbiano più a ripetersi. Ma, forse, il nostro è solo un desiderio destinato a rimanere "utopistico"!....

Nino Genovese

Venezia 75: un Festival in pericolo

Guida critica ai film del concorso ufficiale. il Leone d'Oro, targato Netflix, non potrà essere visto nelle sale italiane

Giovanni Ottone

La 75. Mostra d'Arte Cinematografica la Biennale di Venezia, svoltasi dal 29 agosto all'8 settembre, ha purtroppo segnato una svolta cruciale nella direzione di una dimensione diversa rispetto alla sua natura e alla sua funzione. Iniziando dalla premiazione finale, con riferimento al solo Concorso ufficiale dei lungometraggi, la notizia clamorosa è la seguente: per la prima volta nella storia della Mostra il vincitore del Leone d'Oro e miglior film, *ROMA*, di Alfonso Cuarón, i cui diritti di distribuzione sono stati comprati dalla nota piattaforma digitale americana Netflix, sarà visibile a pagamento solo su Netflix a partire dal 14 dicembre e non sarà distribuito nelle sale italiane e quindi non sarà fruibile da parte del grande pubblico. Stessa sorte sarà riservata a *The Ballad of Buster Scruggs*, di Joel e Ethan Coen, vincitore del Premio per la migliore sceneggiatura, prodotto e distribuito da Netflix, visibile a pagamento sulla piattaforma da novembre. In effetti questo risultato è la diretta conseguenza della scelta della Direzione Artistica della Mostra di inserire nella selezione ufficiale del Festival ben 6 lungometraggi distribuiti sulla piattaforma di Netflix. Oltre ai suddetti, altri 4: *22 July*, del britannico Paul Greengrass, nel Concorso ufficiale; *Sulla mia pelle*, di Alessio Cremonini, nella sezione "Orizzonti" (disponibile sulla piattaforma e in contemporanea distribuito nelle sale italiane grazie all'intermediazione del co-produttore Lucky Red); *The Other Side of the Wind*, presentato del tutto impropriamente come opera di Orson Welles e *They'll Love Me When I'm Dead*, documentario dell'americano Morgan Neville, dedicato agli ultimi 15 anni della vita del leggendario Orson Welles, presentati nella sezione Fuori Concorso. Sulla vicenda Netflix alla 75. Mostra di Venezia si è registrato, il 9 settembre, il comunicato stampa congiunto delle associazioni di settore ANAC (Associazione Nazionale Autori Cinematografici), la FICE (Federazione Italiana Cinema d'Essai) e ACEC (Associazione Cattolica Esercenti Cinema) che hanno dichiarato: "... riteniamo iniquo che il marchio della Biennale sia veicolo di marketing della piattaforma NETFLIX che con risorse ingenti sta mettendo in difficoltà il sistema delle sale cinematografiche italiane ed europee. Il Leone d'Oro, simbolo della Mostra internazionale d'arte cinematografica da sempre finanziata con risorse pubbliche, è patrimonio degli spettatori italiani: il film che se ne fregia dovrebbe essere alla portata di tutti, nelle sale di prossimità, e non esclusività dei soli abbonati della piattaforma americana....". Nel frattempo sono comparse varie dichiarazioni stupefacenti e stravaganti rilasciate da Alberto Barbera,

Direttore Artistico della Mostra riprese dai principali quotidiani: "... la migliore risposta l'ha data David Cronenberg secondo cui tutte le polemiche sulla trasformazione del cinema

Alfonso Cuarón per "ROMA", Leone d'Oro miglior film - Venezia 75

sono solo l'effetto della nostalgia..."; ".... bisogna guardare avanti. Siamo in un periodo di transizione. Mi dicono che presto in Usa Netflix potrebbe avere anche un circuito di sale....": "....tra cinema, pay tv questa nuova realtà streaming si dialoga, in un confronto di assetti da definire. In futuro conviveranno piattaforme e sale, qualsiasi posizione che non tenga conto di questa realtà è perdente. Difendere solo un sistema legato al passato mi sembra una perdita di tempo e di opportunità ....". A questo punto giova ricordare che *ROMA* e altri film targati Netflix erano già stati presi in considerazione dal Festival di Cannes che, nel maggio scorso, come noto, ha fissato un criterio fondamentale, e a nostro giudizio assolutamente corretto: quello per cui non possono essere presenti, nella selezione ufficiale del Festival, film la cui distribuzione non garantisca la successiva uscita in sala, dopo la proiezione in anteprima a Cannes, e la cui distribuzione non intenda rispettare la legislazione francese che prevede l'obbligo di un periodo di 36 mesi di sfruttamento cinematografico prima dell'inizio della disponibilità in streaming on demand. A quel punto Netflix decise di mantenere la sua ben nota politica di non uscita in sala (salvo opportunistiche uscite evento una tantum per poter far partecipare i propri film agli Oscar) e i suoi film furono esclusi dalla possibilità di essere selezionati per il Festival. Al contrario Il Direttore Artistico della Mostra di Venezia ha inserito i film targati Netflix nella selezione ufficiale del Festival e in concorso, senza nessuna garanzia sull'eventualità che questi titoli potessero avere anche una distribuzione in sala. Questa decisione si pone in oggettivo contrasto con le norme di tutela delle sale cinematografiche contenute nella nuova legislazione per il cinema italiano, Legge n° 220 del 14 novembre 2016, recante "disciplina del cinema e dell'audiovisivo". La scelta di Venezia 75 ha comportato paradossalmente che la Mostra sia diventata promotrice indiretta e inconsapevole di un unico diffusore. A questo punto è utile ricordare che i Festival cinematografici, e a maggior ragione quello di Venezia, che si fregia della denominazione di Mostra d'Arte Cinematografica, trovano la loro ragione di essere in quanto promotori e diffusori del cinema d'autore come prodotto artistico, senza discriminazione rispetto al cinema di genere, e perché si configurano come comunità di fruizione "privilegiata" tra autori, pubblico, critici e industria. Inoltre da sempre costituiscono una importante vetrina propedeutica alla successiva distribuzione in sala dei film, luogo di fruizione collettiva, senza discriminazione di sorta, se non l'ovvio pagamento di un biglietto. Peraltro il vero problema è culturale e, in termini più ampi, investe quello che abbiamo definito come lo snaturamento della Mostra che si evince valutando attentamente i criteri di selezione di Venezia 75 e che sono da ricondurre a un'impostazione di fondo e a precise scelte specifiche della Direzione Artistica. Occorre considerare che Alberto Barbera, nel corso dei sette anni della sua carica, dal 2012 ad oggi, ha operato un cambiamento significativo dell'identità della Mostra. I tratti salienti di questa nuova caratterizzazione sono i seguenti: una configurazione sempre meno aperta ad alcune nuove tendenze del cinema mondiale, ad eccezione della valorizzazione del documentario che, per altro, è avvenuta

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

anche in molti altri Festival; una proposta di cinema autoriale di buona qualità, ma privo di aperture allo sperimentalismo e più attento ai legami con l'industria, con una costante presenza di cinema americano che, negli ultimi anni ha intercettato spesso film vincitori di Oscar; una scelta di film a tutto campo, ma tentando di privilegiare alcuni contenuti e tematiche politicamente corretti e attuali; un continuo tentativo di riprodurre alcuni orientamenti di articolazione programmatica tipici del Festival di Cannes. Si tratta quindi di comprendere che la scelta di aprire ai film di Netflix non è stata semplicemente una mossa disinvolta per acquistare notorietà inserendosi opportunisticamente nello spazio che il Festival di Cannes ha deciso coscientemente di rifiutare, senza curarsi di mettere in crisi non solo le relazioni con distributori ed esercenti italiani, ma anche principi consolidati e obiettivi storici della Mostra. La questione cruciale riguarda appunto la concezione di fondo con cui è stato concepito il programma di Venezia 75: una lucida ricerca di popolarità, cioè una proposta di cinema settorializzata ad arte, che attragga diverse categorie di appassionati e di pubblico (il grande pubblico abituato alle produzioni televisive e interessato agli scandali sociali o giudiziari mediatici, gli intellettuali nostalgici delle ideologie del '900 e sensibili a opinabili riscritture della storia, i giovani cinefili appassionati del cinema orientale e / o dell'horror, il pubblico femminile e femminista, ecc.), garantendo ad ognuna di esse prodotti in cui riconoscersi e che stimolino un interesse "sensazionalista" crescente della stampa e delle emittenti televisive. In sostanza, mai come quest'anno vi è stata la sensazione che la selezione ufficiale della Mostra sia stata concepita non solo per mostrare i nuovi film di alcuni autori originali (in particolare nella sezione "Orizzonti"), ma soprattutto per proporre temi culturali e direttrici poliedriche similari a quelle di un Festival riconducibile a un grande giornale o a una grande associazione sociale o culturale, secondo una logica di ricerca, attraverso calibrati equilibrismi mediatori, di un riscontro totalizzante a livello sociale e mediatico. Il "Concorso" di Venezia 75 ha compreso 21 lungometraggi ha visto una rappresentanza di registi e produzioni di 4 continenti, Europa (Italia, Francia, Gran Bretagna, Ungheria e Grecia), Nord e Centro America (Stati Uniti e Messico), Sud America (Argentina) Asia (Giappone) e Oceania (Australia), con ben 5 film dagli Stati Uniti, 3 dalla Francia, 3 dall'Italia, 2 dalla Gran Bretagna e 2 dal Messico, ma senza alcuna opera prima. La composita e troppo ampia Giuria del "Concorso", presieduta dal regista messicano Guillermo del Toro, e comprendente Sylvia Chang, Trine Dyrholm, Nicole Garcia, Paolo Genovese, Malgorzata Szumowska, Taika Waititi, Christoph Waltz e Naomi Watts, ha concentrato i Premi su appena 6 film, escludendo sia i 3 film italiani, di cui l'unico degno di qualche nota positiva è, a nostro parere, il citato *What You Gonna Do When the World's on Fire?*, sia quelli che a nostro giudizio sono stati i due film migliori. *ROMA*, scritto e diretto dal messicano Alfonso Cuarón, è stato il facile vincitore annunciato del Leone d'Oro. Il film, ambientato nel 1971, si basa sui ricordi autobiografici del regista e offre il ritratto di una famiglia medioborghese che abita a Ciudad de México, in una bella casa situata nel distretto residenziale denominato appunto Colonia Roma, costruito all'inizio del XX secolo. Al centro della vicenda vi sono le relazioni personali tra Cleo e Adela, due domestiche indigene, di etnia mixtecas, e i componenti della famiglia, il Dr. Antonio, medico in un grande ospedale pubblico, sua moglie Sofía, i quattro figli adolescenti Toño, Paco, Pepe e Sofi e la S.ra Teresa, la nonna dei ragazzi, descritte nel corso di un anno, mentre sullo sfondo maturano tensioni sociali e politiche. Cuarón propone un'immersione nel vissuto della casa, presentata come un'oasi di tranquillità rispetto alla vita rumorosa e caotica esterna che emerge solo a sprazzi. *ROMA* è un film studiatissimo, molto levigato e sovraccarico di significati didascalici, costruito con propositi quasi da miniserial identitario, fondendo epica del quotidiano (con continua reiterazione di alcune scene "emblematiche"), romanticismo minimalista dei sentimenti e, sullo sfondo, un'evocazione molto semplificata degli eventi storici dell'epoca. Propone un affresco, scenograficamente molto curato e attraente in virtù dello smagliante bianco e nero, ma imbarazzante nella sua mancanza di verità e sincerità. Tutto risulta perfetto e calcolato, con dettagli enfatizzati per preparare le svolte più melodrammatiche, al punto da spegnere l'emozione, se si eccettuano alcune scene. In aggiunta occorre considerare che la caratterizzazione dei personaggi mostra diversi limiti. La messa in scena, molto curata, si sostanzia in un uso continuo, compulsivo e quasi esclusivo, di prolungati piani sequenza

"The Favourite" di Yorgos Lanthimos con Emma Stone e Rachel Weisz

con diverse declinazioni, profondità di campo e movimenti di macchina, dai carrelli laterali, alle panoramiche e ai campi lunghissimi, quasi sempre conclusi con inquadrature fisse in primo piano che isolano un particolare, un close up di un volto o un oggetto. *The Favourite*, del greco Yorgos Lanthimos, ha ottenuto sia il Leone d'argento, Gran Premio della Giuria sia la Coppa Volpi alla migliore attrice per Olivia Colman. Si tratta di un period drama ambientato in Inghilterra durante gli anni del regno della Regina Anne, sul trono dal 1702 fino alla sua morte, nel 1714, in un'epoca in cui si accese un aspro conflitto tra i due partiti politici, i Tories, conservatori, e i Whigs, fautori della monarchia costituzionale ed eredi della Rivoluzione del 1688, mentre la Gran Bretagna era impegnata in lunghi e onerosi conflitti, in particolare con la Francia. Anne (Olivia Colman) è una regina debole: obesa, afflitta da varie malattie, tra cui la gotta, e depressa per il fatto di non avere alcun erede. Sarah Churchill, Duchessa di Marlborough (Rachel Weisz) è la favorita, e occasionale amante della Regina. Volitiva, determinata e amante delle armi da fuoco, ricopre svariati incarichi, domina la corte e usa fino in fondo la sua influenza per indirizzare gli affari di stato. Tuttavia, a partire dal 1704, Anne, inizia a favorire Abigail Hill (Emma Stone). Quest'ultima è una delle cugine di Sarah, assunta a corte prima come sguattera e poi come domestica per intercessione della Duchessa. Intelligente e ambiziosa, nel corso del tempo è riuscita a farsi notare e a conquistare la fiducia della Regina e, grazie al suo carattere gentile e disponibile, ne diviene infine la nuova favorita e amante e viene nominata Baronessa Masham. *The Favourite* è chiaramente un'opera su commissione, a partire dalla sceneggiatura di Deborah Davis e Tony McNamara, costruita con una certa fedeltà alle effettive vicende storiche, ma anche con un tentativo di caratterizzazione moderna delle relazioni tra i personaggi, puntando su un mix di humour e toni drammatici. La regia di Yorgos Lanthimos enfatizza prosaicamente le trame sessuali e politiche e spinge gli attori a una recitazione naturalistica, riservandosi occasionali astruse e virtuosistiche riprese in grandangolo con distorsione, in stile fisheye. Ne deriva la configurazione di uno "scandaloso" triangolo erotico di amori saffici e di potere nel quadro di un ritratto di maniera della corte reale inglese nei primi anni del '700, abbastanza divertente, ma anche ridicolo, sviluppato come un raccontino di passioni, invidia e tradimenti al femminile e privo di adeguato spessore psicologico, politico e creativo. Addirittura imperdonabili sono il Premio Marcello Mastroianni a un giovane attore emergente per Baykali Ganambarr e il Premio Speciale della Giuria, assegnati entrambi a *The Nightingale*, opera seconda dell'australiana Jennifer Kent. È un revenge movie, violento e brutale, che riscrive con sguardo greve e accenti "esemplari", ben poco plausibili e grotteschi, la storia del colonialismo inglese in Australia. Al centro della vicenda, ambientata in Tasmania nel 1825, vi è la ventenne Clare (Aisling Franciosi), una convict irlandese, che vive in una misera capanna con il marito, anch'egli galeotto deportato, e la figlia di pochi mesi. La donna è oggetto delle brame di Hawkins (Sam Claflin), il tenente, odioso e crudele, di una piccola guarnigione, in un avamposto militare periferico. Un giorno, furioso per aver intercettato un tentativo di fuga della donna con la sua famiglia, l'ufficiale la violenta e la tramortisce, uccide il marito e provoca la morte della loro figlia. Quindi, insieme

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

a un piccolo drappello di soldati, e guidato da un vecchio tracker aborigeno, intraprende una lunga marcia nelle foreste per raggiungere una cittadina costiera. Clare, ferita e devastata, inizia il concitato inseguimento di Hawkins per vendicarsi, essendo guidata da Billy (Baykali Ganambarr), un giovane tracker aborigeno che è riuscita a ingaggiare. Da quel momento si dipana una lunga sequela di violenza e di morte in un territorio selvaggio e inospitale. Clare e Billy sono una coppia di viaggiatori mal vista e perseguitata dai militari e dai coloni vittime degli attacchi alle loro piccole proprietà da parte di aborigeni ostili e disperati perché a loro volta sono cacciati come animali dai bianchi assatanati e le loro donne sono stuprate. Si susseguono confronti e agguati, fughe e inseguimenti, con espliciti ed efferati atti di violenza di ogni tipo, e persino la rappresentazione di spaventosi incubi notturni, mentre la reciproca diffidenza tra Clare e Billy si trasforma poco a poco in collaborazione e solidarietà. E gran parte del merito è di Billy che racconta a Clare il suo tragico passato di vittima di violenza da parte dei bianchi e, assurdamente, rivela una ben poco credibile vena filosofica. *The Nightingale* oscilla tra fastidiosa estetica compiaciuta della violenza, attuata dai malvagi oppressori imperialisti occidentali, e pedagogismo didascalico irritante. Gli aborigeni sono rappresentati in modo fantasioso e artificioso, la caratterizzazione dei personaggi è grossolana e spesso caricaturale e la direzione degli attori è pessima, derivandone interpretazioni tutte sopra le righe e unidimensionali. *The Sisters Brothers*, del francese Jacques Audiard, ha ottenuto il Leone d'Argento, Premio per la miglior regia. È un western "filosofico", un puzzle psicologico in cui le passioni umane si scontrano con problemi di identità e di posizione nel mondo. Racconta una storia itinerante che si sviluppa dall'Oregon alla California, fino a Tucson. Charlie (Joaquin Phoenix) e suo fratello maggiore Eli Sisters (John C. Reilly), non sono più ventenni. Sono due hitman, assassini a pagamento che hanno le mani sporche del sangue di criminali, ma anche di innocenti. Vivono in simbiosi e si proteggono a vicenda, fidandosi l'uno dell'altro, quantunque siano diversi. Charlie è alcolizzato, scostante, spericolato, spietato e non si pone problemi di futuro, mentre Eli, pur essendo anch'egli micidiale, è meno rozzo, più riflessivo e timido e sogna una vita normale. Il Commodore (Rutger Hauer, appena intravisto) un potente e temibile boss della frontiera li incarica di catturare Hermann Kermit Warm (Riz Ahmed), un chimico che conosce un segreto, farlo parlare e ucciderlo. I due fratelli cavalcano verso ovest essendo in contatto con John Morris (Jake Gyllenhaal), un altro hitman con competenze di detective che li precede con il compito di individuare, pedinare e trattenere Hermann in attesa del loro arrivo. In effetti Morris riesce a catturare la preda, ma si lascia convincere dal racconto di quell'uomo bizzarro che ha scoperto una formula prodigiosa per individuare l'oro nei corsi d'acqua. Quindi i due si associano e fuggono. I fratelli Sisters li inseguono, ma nel frattempo sono cambiati, soprattutto Charlie, il quale, senza ammetterlo, ha fatto un passo indietro rispetto alla sua indole. La storia procede con lo svelamento di vari segreti, colpi di scena, ribaltamenti, sparatorie, inseguimenti ossessivi e un progressivo rovesciamento narrativo, fino ad un epilogo inconsueto. *The Sisters Brothers*, primo film di Audiard parlato in inglese e con star americane che danno il meglio di sé, ben impaginato e divertente, conferma in buona parte la coerenza della sua linea poetica: quella dell'autore, fin dall'esordio, di un cinema vigoroso, incentrato su antieroi, tratteggiati con particolare attenzione sia agli aspetti psicologico che a quelli fisici e materiali, in cui è centrale un itinerario di cambiamento, realizzato con costi umani sempre rilevanti. È un buddy movie narrativamente corposo e fluido. Un'opera che inizia come un classico revenge film e si converte in adventure tale, solido, apparentemente faceto e spiritoso, ma anche con un'accattivante vena sentimentale, e che conferma l'attenzione di Audiard verso il pubblico. Coniuga i temi classici del western con altri che vengono dal miglior cinema, americano e non, degli anni '70 e '80: le regole del potere nelle terre di frontiera, la fama di hitman da difendere, l'avidità, la sopraffazione, la lotta spietata per la sopravvivenza, la giustizia privata, ma anche il fascino della natura e il gusto e il senso dell'avventura, la solidarietà virile, la riflessione su sé stessi e sui vincoli familiari, l'utopia e l'aspirazione a un porto sicuro dopo le tempeste della vita. Il Premio per la miglior sceneggiatura è andato Joel e Ethan Coen, che hanno scritto e diretto il citato *The Ballad of Buster Scruggs*. È un film antologico che copre vari aspetti dell'epopea western, comprendendo sei microstorie distinte e diverse che, nella finzione, appartengono a un libro che viene sfogliato all'inizio di ognuna. Rispetto alla passione dei Coen per il western, giova ricordare il loro precedente film, *True grit* (2011), che, peraltro, è una cattiva parodia del genere, caratterizzata da logiche narrative banali e da un'ironia stanca, come nelle pochades mal riuscite. Fortunatamente *The Ballad of Buster Scruggs* mostra ben altra qualità a partire dalla scrittura vivace e inventiva che gioca con i canoni del genere. Si tratta quindi di un "sofisticato" divertissement con episodi di qualità molto diversa (di cui un paio davvero riusciti), all'insegna di una cifra comica grottesca, disincantata e bonariamente demitizzante.

"At eternity's gate" sugli ultimi anni di Vincent Van Gogh, interpretato da Willem Dafoe

Un film complessivamente divertente che ammicca un poco ai cartoons, con solo qualche passaggio genuinamente maligno, momenti molto efficaci o con una chiara empatia nei confronti dei personaggi e alcuni noiosi clichés. La messa in scena è curata nei dettagli, rendendo la narrazione scorrevolissima, veloce ed essenziale, spesso ellittica, con alcune scene (i duelli e, soprattutto, la battaglia impari con i pellerossa) girate con raro virtuosismo nei movimenti di macchina e con un paio di finali sorprendenti e feroci. La Coppa Volpi al miglior attore per Willem Dafoe, protagonista di *At Eternity's Gate*, dell'americano Julian Schnabel. È un biopic che si propone di cogliere la complessa intimità psicologica di Vincent Van Gogh, il celeberrimo pittore olandese, e parimenti di rappresentare la sua speciale relazione con la natura intesa materialmente come terra, vegetazione, uccelli, cielo, sole e nuvole. Tuttavia Schnabel riesce nello scopo solo parzialmente e superficialmente perché opta per una soluzione pasticciata né classicamente narrativa, né antinarrativa. In effetti mette insieme scene ispirate ai dipinti di Van Gogh, eventi della sua vita comunemente accettati come fatti realmente accaduti, dicerie e scene completamente inventate. In generale il film è pericolosamente compromesso dalla determinazione del regista a risolvere la complessità della figura di Van Gogh mediante uno sguardo e un'impostazione univoci. Schnabel punta molto sull'immagine di un uomo che vorrebbe sentirsi in sintonia con la natura, ma che non sa in nessun modo trovare la propria collocazione nel mondo e ne delinea un contraddittorio calvario cristologico. Dando spazio ed enfasi alla ricerca di contatto con la natura da parte di Vincent nel sud della Francia, cerca di associarlo semplicisticamente a una sorta di panteismo naturale. Ma poi si perde anche in un biografiamo spicciolo e banale in cui trovano centralità i colloqui del pittore con Gauguin, con un prete e con il Dr. Gachet. Il pur eccellente Willem Dafoe, che interpreta Vincent Van Gogh puntando sulla somiglianza fisica e palesando un volto scavato e una espressività che ricorda costantemente un oscuro tormento, è spinto a mostrarsi come un visionario, geniale e sregolato, ma "simpatico " e inopinatamente logorroico con alcuni suoi interlocutori, e "fiducioso" anche quando è in preda alle proprie ossessioni e alle furiose crisi di ira di cui non ha memoria dopo che si sono verificate. La messa in scena di Schnabel si affida a povere suggestioni visive, pedinando febbrilmente Vincent nelle sue peregrinazioni nelle campagne e reiterando insistite ed elaborate composizioni di immagini del paesaggio en plein air, ma non riesce mai a convincere pienamente e a emozionare. Tuttavia è assolutamente non comprensibile l'esclusione dai Premi dei due film migliori del Concorso, secondo il nostro parere. *Peterloo*, scritto e diretto dall'inglese Mike Leigh e ambientato nel nord dell'Inghilterra, offre un preciso e minuzioso ritratto storico della dinamica di classe

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

nella società inglese agli albori della prima rivoluzione industriale. Costruisce una meravigliosa dialettica di piccole vicende e di personaggi di ogni ceto sociale, articolando voci con inflessioni e vocabolario diversi, ragioni e contraddizioni, del composito movimento dei Reformers, comprendente popolani di ogni genere, operai delle industrie tessili, praticanti delle arti liberali nelle città e piccoli proprietari terrieri che si battevano per l'allargamento del suffragio e e per una rappresentanza più democratica nel Parlamento britannico. Racconta la storia degli antecedenti e dei fatti relativi al massacro avvenuto il 16 agosto 1819 a Manchester, nella grande piazza St. Peter's Field: un' enorme manifestazione pacifica di circa 60.000 cittadini a favore della riforma politica e contro la crescente povertà, fu sanguinosamente caricata e repressa dalla cavalleria e dagli ussari della Corona britannica, con un bilancio di 18 morti e centinaia di feriti. Mike Leigh, noto per i suoi eccellenti drammi umanitari (*Secrets & Lies*, *All or Nothing*, *Vera Drake* e *Another Year*), riesce a indagare l'animo e le posizioni politiche dei molteplici personaggi, inserendoli dialetticamente in un affresco collettivo. Da un lato il movimento popolare, tra ordinaria quotidianità di indigenza, provocata dalle ingenti tasse per sostenere le spese militari durante le guerre napoleoniche, e disagi lavorativi nelle fabbriche, in cui lavoravano anche donne e bambini, le dispute retoriche tra fazioni e categorie e le gelosie tra i leaders emergenti. Dall'altro latifondisti, industriali e aristocratici impauriti dal rischio del contagio delle idee dei sostenitori della "Dichiarazione dei Diritti dell'Uomo e del Cittadino", appoggiati da magistrati reazionari e vendicativi, che per piccolissimi reati contro la proprietà condannavano ad anni di galera con deportazione nella colonia dell'Australia, con la connivenza dei funzionari del governo, che agivano con una rete di spie, e sotto l'egida dell'inetto Principe reggente. La messa in scena di Leigh, elaborata e rigorosa, è guidata da uno straordinario senso pittorico delle inquadrature e delle immagini, con riferimenti a William Hogarth, Joshua Reynolds e Thomas Gainsborough. Offre un'emozionante ricostruzione d'epoca, scevra delle rigidità del piatto formalismo e visivamente credibile e ammaliante, nell'orchestrazione di volti imperfetti e corpi consumati della varia umanità proletaria accostati alle posture tronfie e grifagne di nobili, magistrati e latifondisti, e anche di ambienti diversi, rumori, canzoni popolari e voci della folla. *Doubles vies (Non - Fiction)*, scritto e diretto dal francese Olivier Assayas, è una brillante commedia satirica che mette alla berlina i borghesi parigini del mondo intellettuale, editoriale e dello spettacolo: i famosi bobos. Al centro della vicenda vi sono alcuni trentenni e quarantenni, coppie di lunga data e singles arrivisti e presenzialisti, che, in qualche modo, sono archetipi. Una successione di personaggi che si incontrano, si lasciano, si ritrovano, si amano, si detestano e si feriscono, ma sempre con una certa misura, en souplesse e con sottile ipocrisia, senza vere scenate, componendo variegate e non lineari geometrie amorose Si frequentano spesso, tra salotti, uffici, brasserie e bar, dedicandosi a continue conversazioni, costellate di battute eclatanti o perfide, sugli argomenti à la page o dell'attualità intellettuale e politica. Durante questi chiacchiericci eleganti non mancano divagazioni puntuali, ma spesso anche sentenziose o didascaliche, sulle relazioni tra carta stampata e web, sul linguaggio dei social e dei blog, sulla notorietà mediatica, sulla crisi dell'autorità e della autorevolezza, nonché gustose sferzate rispetto alla dubbia utilità della critica e dei mediatori nel mondo odierno. Olivier Assayas realizza una commedia fluida, scoppiettante e leggera, indubbiamente stimolante e sagace e per nulla autocompiaciuta. Reinventa il miglior cinema francese sulla borghesia, centrato sulla parola, tra piccoli drammi e molta infedeltà, fino a un apparente ritrovato equilibrio co-

Doubles vies (Non - Fiction) di Olivier Assayas

niugale. La narrazione, che palesa una scrittura molto intelligente e articolata, procede con un ritmo vivace, con molti passaggi deliziosamente divertenti e qualche situazione ovvia e prevedibile, inanellando reciproche infedeltà, piccoli intrighi, menzogne, situazioni imbarazzanti, affrontate con nonchalance, ed effimeri momenti di sincera e "dolorosa" presa di coscienza dei propri limiti. Infine citiamo gli altri lungometraggi del Concorso. Da un lato vi sono film sensazionalisti e grossolanamente ricattatori, o esibizionisti e autoreferenziali, o semplicistici e poverissimi dal punto della messa in scena. *Vox Lux*, dell'americano Brady Corbet, è il ritratto pieno di clichès, sempre sopra le righe, e con una fastidiosa colonna sonora roboante, di una rock star tossicodipendente che non ha mai superato il trauma adolescenziale quando era scampata a una strage nella scuola che frequentava, messa in atto da un suo compagno. *Nuestro Tiempo*, del messicano Carlos Reygadas, propone il racconto compiaciuto e gravato da metafore intellettualistiche e gratuiti virtuosismi estetici, della crisi di una coppia borghese di quarantenni con figli adolescenti, tra voyeurismo e colpevolizzazione del maschilismo; *Suspiria*, di Luca Guadagnino, è un pretenziosissimo pseudo remake dell'omonimo film di Dario Argento, in realtà truculento, pasticciato e noioso" incubo", tra evocazione della Berlino divisa e del terrorismo "rosso" tedesco degli anni'70 e satanismo grand guignol intellettualizzato e di maniera. *Acusada* dell'argentino Gonzalo Tobal, è un dramma sensazionalista, ricattatorio e di impronta televisiva sul "travaglio" di una ventenne, accusata di aver ucciso la sua migliore amica e sottoposta, insieme ai familiari, a continui attacchi mediatici prima e durante il processo penale. Dall'altro lato vi sono due deludenti affreschi d'epoca. *Napszálita*, dell'ungherese László Nemes, ambientato a Budapest alla vigilia della Prima Guerra Mondiale, è una saga connessa alla crisi dell'impero asburgico austro-ungarico, contorta, astrusa, grottesca, pomposamente metaforica e ingessata in un calligrafismo estetizzante compiaciuto e irritante. *Capri - Revolution*, di Mario Martone, ambientato a Capri nel 1914 e centrato sul confronto tra una comune neopagana di artisti nordeuropei e la popolazione locale con la propria cultura familiare e mediterranea, è un'opera sull'arte come utopia, esperienza mistica e catalizzatore di una rivoluzione esistenziale, che si stempera in suggestioni forzate e di maniera, con una drammatizzazione non riuscita e un profilo estetico che oscilla tra il teatro filmato e levigati stilemi televisivi. Quindi i restanti film, di diverso genere e di qualità differente. *Zan (Killing)*, del giapponese Shinya Tsukamoto, è un jidai-geki, ovvero un samurai movie, conciso, ma ricco di pathos, intimista e violento al tempo stesso, dolente e crepuscolare. Propone il confronto tra un giovane ronin, ospitato da una comunità di contadini, e un anziano samurai che, di fronte alla efferata violenza, perpetrata da una banda di ex samurai divenuti fuorilegge criminali, si dividono e si scontrano sull'utilità o meno di uccidere per vendetta. Esteticamente molto stilizzato e raffinato, in virtù delle variazioni cromatiche e della luminosità e delle riprese ipercinetiche con camera a mano instabile, ma piuttosto fragile e ondivago nella caratterizzazione psicologica dei personaggi alle prese con tradizioni, istinti, feticci e fantasmi interiorizzati. *Frères ennemis*, del francese David Oelhoffen, è un polar con atmosfere dark, centrato sul confronto - scontro tra un poliziotto e un piccolo trafficante di droga che provengono dalla stessa banlieue dove sono cresciuti insieme in gioventù, obbligati a collaborare per debellare un caïd che è un pericolo per entrambi. Sostenuto da un buon cast, intreccia dramma esistenziale, problematica sociale e riproposizione dei canoni del noir e mostra un buon ritmo, una solida mise en scène, con qualche reminiscenza di Jean-Pierre Melville e di Martin Scorsese, e un finale evocativo. *First Man*, dell'americano Damien Chazelle, è il riuscito racconto intimo e demitizzante, attraverso la combinazione di un doppio registro, quello iconico dello straordinario impegno professionale e quello privato della vita familiare, della figura dell'ingegnere, pilota e astronauta Neil Armstrong, il primo uomo che mise piede sul suolo lunare. Eroe razionale e sempre trattenuto, ma anche padre di famiglia, imprigionato tra un trauma del passato e l'anelito a un futuro emozionante e incertissimo, durante un quasi decennio di

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

sacrifici, isolamento, tentativi falliti e tragiche perdite, dal 1961 al 1969. *What You Gonna Do When the World's on Fire?* di Roberto Minervini, prosegue l'interessante disanima antropologica dei più poveri ed emarginati nella provincia americana, effettuata nei film precedenti del regista trapiantato negli USA (*The Passage*, *Low tide*, *Stop the Pounding Heart*, *The Other Side*), utilizzando un originale mix di documentario e semifinzione, mascherato da cinéma vérité, fittizio, ma comunque vero ed efficace in un bellissimo bianco e nero. Questa volta il focus di un itinerario in Louisiana, e a New Orleans, sono i black afroamericani nell'era di Trump. Una comunità devastata da indigenza, disagi vari, droga, criminalità e incursioni poliziesche, tra invettive, sincere confessioni e anche autoindulgenza dei personaggi più presenti. Un affresco di figure in crisi e di piccole storie raccontato senza sensazionalismo e con sottile empatia: peccato lo scarso approfondimento oltre la descrizione e la mancanza di distanza rispetto al fenomeno ambiguo delle New Blak Panthers di Baton Rouge. *22 July*, del britannico Paul Greengrass, ricostruisce la strage dei giovani del partito socialista norvegese attuata il 22 luglio 2011 per opera del suprematista e neonazista Anders Breivik (77 morti e 300 feriti, comprendendo quelli della bomba fatta esplodere a Oslo sempre da Breivik). Un documentato, credibile e dignitoso esempio di cinema politico di cronaca e di denuncia. Purtroppo il film diventa più debole quando, nella seconda parte, diventa un dramma che contrappone in parallelo un giovane sopravvissuto e lo stesso stragista Breivik, fino al loro incontro durante il processo: un mix di sentimenti e di riflessioni sui limiti della giustizia poco convincente. *Werk onhe Autor*, del tedesco Florian Henckel von Donnersmarck, è una saga familiare dal sapore di feuilleton elegante e goffamente didascalico, di stampo prettamente televisivo, con imbarazzanti rappresentazioni prosaiche dei personaggi e dei contesti storici, politici e sociali. Si dipana dagli anni '30 ai '60, dal nazismo alla DDR, fino all'impatto dell'arte moderna nella Repubblica Federale tedesca. *The Mountain*, dell'americano Rick Alverson, propone un ritratto molto pretenzioso degli USA durante gli anni '50, con protagonista un bizzarro e amorale medico privo di scrupoli, dogmatico e farsesco, che sottopone pazienti psichiatrici con turbe sessuali ad interventi di lobotomia cerebrale. Accompagnato da un giovane catatonico incaricato di fotografare i pazienti vittime, il medico compie un tour negli ospedali psichiatrici e poi incontra un grottesco leader di un movimento New Age. La storia, narrativamente e scenograficamente raggelante, è un pretesto per un esercizio noioso e irritante di elaborazione visiva giocato sull'atonia estetica.

Giovanni Ottone

Joseph Beuys a Venezia

L'arte è l'unica possibilità di evoluzione, l'unica possibilità di cambiare la situazione nel mondo ... ogni essere vivente è un artista
Joseph Beuys

Tonino De pace

Capita a volte, come accade anche nella vita, che le storie dei film si incrocino o, addirittura si sovrappongano, dando vita a proficue proliferazioni di senso, deviazioni narrative e spin off *naturali* che si manifestano in quella ricercata fluida circolarità del racconto, nelle invenzioni e tra i fantasmi di chi scrive e dirige. È capitato anche quest'anno, in questa dibattuta e - a visione completata - bella Mostra del Cinema di Venezia che, arricchita da un palinsesto invidiabile, ha fornito materiale per polemiche (Netflix) e sufficiente materiale di studio (i film) che con abbondanza e una ricchezza non frequenti, hanno segnato le dieci giornate di una Mostra (sempre) tentacolare e affascinante. Ma qui parleremo di due film solamente, anzi quasi di nessuno, se non incidentalmente, perché vogliamo parlare di un personaggio che, con differenti ruoli e apparentamenti, compare in due film diversissimi, segnando un tratto di unione che collega la fantasia della ricostruzione storica di Mario Martone nel suo controverso *Capri-revolution* con la narratività lineare, ma appassionatamente sincera, per quanto non particolarmente fantasiosa, di Florian Henckel von Donnersmarck con il suo *Werk ohne autor* (*Opera senza autore*) e già regista del premio Oscar *Le vite degli altri*. Due film molto diversi, lontani per intenti e registro narrativo, a prescindere dalla loro riuscita in termini espressivi, ma che incrociano le vicende di uno stesso personaggio che diventa chiave di volta in entrambe le storie e simbolo di una evoluzione della civiltà dell'arte e del pensiero europei, nonostante i suoi trascorsi, e protagonista, non secondario, di un pensiero che avrebbe segnato anche i ritmi del futuro. Joseph Beuys , pittore, scultore e artista polivalente, è stato un personaggio discusso e originale nel panorama della cultura europea. Nato nel 1921 a Krefeld, aderì alla Hitler-Jugend (gioventù hitleriana) e successivamente si arruolò come operatore radio di bordo nella Wermacht e nel 1944 si schiantò al suolo con il suo Stuka in Crimea. Curato da una tribù di nomadi tartari, secondo la sua versione, rimase alcune settimane in quei luoghi e poi, a guerra finita, entrò a far parte dell'Accademia di Düsseldorf dedicandosi all'arte figurativa e alla docenza. Segnò il rinnovamento artistico in una Germania ridotta a pezzi dopo la guerra aprendo alle avanguardie e il suo lavoro di elaborazione costituì anche l'avvio di una nuova prospettiva politica e negli anni successivi sarebbe divenuto uno degli ispiratori del movimento dei Verdi europei. Personaggio estroso e originale si sentiva legato, dopo la sua esperienza bellica, alle forme d'arte materiche che potessero esaltare il ricercato legame armonico con la terra e gli elementi. Per questo fu definito come artista sciamano e il suo prevalente lavoro fu quello dello scultore e di sperimentatore di installazioni. Visse per lunghi periodi in Italia e divenne amico di molti artisti italiani tra cui Alberto Burri. Una delle sue ultime performances è stata l'installazione *Terremoto in Palazzo* realizzata su richiesta di Lucio Amelio dopo il terremoto dell'Irpinia e oggi in mostra alla Reggia di Caserta, altre sue opere sono permanentemente in mostra alla Rocca Paolina di Perugia. Il suo profilo artistico si arricchì negli anni con le amicizie coltivate in Europa e oltreoceano, tra i quali sicuramente Andy di cui fu grande estimatore. Per Beuys il gesto artistico doveva diventare un fatto quotidiano e l'arte è riscontrabile in qualsiasi comportamento che muti lo stato della coscienza. I due film citati hanno tratteggiato con toni differenti, ma reciprocamente veritieri, il profilo di questo personaggio non privo di ombre, ma sicuramente degno di memoria per la sua capacità di essere al centro di un dibattito culturale e quindi anche politico di una Europa in via di formazione. Nel film di Martone la sintesi del profilo artistico di Beuys è affidato al personaggio di Seybu, il cui nome costituisce l'anagramma di Beuys . Nella apparentemente anacronistica ricostruzione della sua poetica d'artista (in effetti il film si svolge in prossimità dello scoppio della prima guerra mondiale, quando Beuys non era ancora nato), Martone, con i suoi cortocircuiti storici ai quali ci ha abituato a partire da *Noi credevamo* che ci offriva una visione contemporanea del Risorgimento e dei suoi eroi, ha continuato

"Capri-Revolution" (2018) di Mario Martone

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ad approfondire questo filone inventivo facendo del personaggio di Seybu non solo un alias dell'artista tedesco, ma completandolo attribuendogli quelle doti di anticipatore del pensiero ecologista e pacifista, un quasi mistico new age che predicava la cultura vegetariana e un legame del corpo con la terra. Seybu, che in realtà si chiamava Karl Diefenbach, con la sua mistica da figlio dei fiori ante litteram, un artista quasi situazionista era il leader di una comune di artisti che operò realmente nell'isola campana in prossimità dello scoppio della prima guerra mondiale. La comune creò ovviamente curiosità tra gli isolani e il regista immagina che Lucia, una giovane che governa il piccolo gregge, ne sia letteralmente affascinata mutando, dopo l'incontro con gli artisti la propria vita. L'intento di Martone è quello di creare il confronto e il suo pensiero, nel disegnare il personaggio del vero Karl Diefenbach, come ha dichiarato in occasione del Festival veneziano, è corso a Beuys . Una anticipazione dei tempi storici che nella manipolazione artistica del regista napoletano si fa individuatrice di un germe che avrebbe dato vita ad una filosofia oggi diffusa. Seybu-Karl Diefenbach, con la sua aurea mistica e il suo predicare anticipatore svolge la sua opera di persuasione nella provocazione dei comportamenti. Martone, quasi senza veli, porge così un esplicito omaggio al vero Beuys che avrebbe, molti anni dopo, ideato di trarre l'energia elettrica dalla cortocircuitazione dei poli magnetici attraverso i limoni. In una scena del film è Seybu che dimostra così la sua teoria sull'energia della terra. In questa fantastica ricostruzione Martone adempie ad un preciso compito dell'artista e (se ci si passa il termine) dell'intellettuale. Il suo lavoro attorno ad un'idea di Europa senza confini dimostra con una certa efficacia (a parte alcune incongruità narrative, ma tutte interne allo sviluppo diegetico che lasciano perplessi), il germinare nel cuore di un Continente, ancora schiacciato da rigidi regimi che si sorreggevano sulla censura del pensiero, di una cultura libertaria sganciata da ogni contingenza e sopratutto rivolta ad un futuro ancora lontano e non immaginabile. La cultura dei figli dei fiori, quella della filosofia orientale contaminata con la cultura occidentale, un'idea di comune libertaria ispirata alla non violenza codificata che solo negli anni del '68 si sarebbe diffusa a partire dai Campus americani. Joseph Beuys , per Martone diventa tutto questo, poiché da artista sembra dovere stabilire il contatto vitale con quella cultura dell'alternativa che si sarebbe mossa molti anni più in là e con prospettive non troppo dissimili da quelle paventate nella immaginifica ricostruzione del regista napoletano. In altre parole l'artista tedesco, adombrato nel personaggio di Seybu anticipa i tempi secondo il ruolo proprio di un artista. Ciò che sembra rilevare è quindi il profilo artistico del personaggio. Senza troppe invenzioni, ma in fondo restituendo i suoi tratti caratteriali spigolosi e in un'atmosfera più legata alla sua reale biografia, *Werk ohne autor*, il film di von Donnersmarck, lavora in questa direzione badando ad una ricostruzione più fedele attraverso la quale delinea, con poche ed essenziali sequenze, dal sapore più cronachistico, sia le atmosfere vitali della Kunstakademie di Düsseldorf, sia il profilo di teorico e di innovatore dell'arte figurativa di Joseph Beuys . Sono gli anni immediatamente precedenti alle rivolte studentesche del '68 e Von Donnersmarck, nella sua ricostruzione fedele e forse fin troppo aderente ad una narrazione senza troppe sorprese, ricostruisce il suo Joseph Beuys . Von Donnersmarck ricalca l'essenza della sua vena provocatoria ed estrema che si esprimeva quasi per improvvisi lampi, con illuminazioni e paludamenti che assomigliavano alle sue esibizioni artistiche. Il Beuys del regista tedesco era un uomo introverso e originale, capace di fiutare il genio artistico, risultando convincente l'essere riuscito a trasformare la sofferenza in espressione artistica che si manifestava in febbrile e instancabile vitalità. Il suo talento si esprimeva proprio attraverso la manipolazione del feltro e del grasso e di feltro era il sempiterno cappello dal quale non si separava mai. La narrazione esplicativa di von Donnersmarck dà conto di questi originali comportamenti dell'artista. Dopo l'abbattimento del suo aereo fu salvato dai nomadi tartari, quelli che avrebbe dovuto sterminare con le sue bombe e fu curato per le gravi ferite riportate alla testa con il grasso e con il feltro. Il segno indelebile di quelle ustioni gli avrebbero per sempre ricordato l'orrore della guerra e il dolore di quel passato che lo avevano convertito ad un convinto pacifismo. E l'eterno cappello indossato serviva sicuramente a coprire le ferite del corpo, ma anche quelle dell'anima. Il grasso e il feltro materiali ai quali restituiva forme istintive, diventavano il viatico artistico di una sua ricompensa agli elementi che lo avevano restituito alla vita. Due film diversi e quasi opposti, ma entrambi affidano all'arte la possibilità di prefigurare un futuro migliore sotto l'egida di un pacifismo e di una ecologia della natura e della mente. I film avranno sicuramente differenti fortune, immaginiamo, ma il cinema, ancora una volta, si è preso carico di restituire vita e memoria ad un artista forse dimenticato, incrociando la realtà e la fantasia, in quell'alternanza magnifica che solo il cinema sa pienamente concepire consegnando agli spettatori le immagini false di un passato che ora però sentiamo come meno sconosciuto.

Joseph Beuys

"Opera senza autore" (2018) di Florian Henckel von Donnersmarck

Joseph Beuys

Tonino De Pace

Bookciak, Azione! 2018

Intreccio tra cinema e letteratura alla Mostra di Venezia

Gabriella Gallozzi

"Io sono una rom camminante di tradizione. Cammino lungo la strada fin da piccola, sempre senza scarpe con i piedi nudi. Sono abituata anche con il freddo e la pioggia e sono fiera di me perché non mi dà mai fastidio sassi, polvere e vetri rotti piccoli come brillantini, ma un giorno ho trovato le scarpe...." È Zhura a raccontarsi. La lacca rossa sulle unghie dei piedi, un "pavimento" dipinto come una bella mappa di una città colorata. Attraverso le immagini entriamo a Rebibbia, nella Casa circondariale femminile "G. Stefanini" di Roma. È qui che hanno lavorato alla VII edizione di Bookciak, Azione! le allieve detenute del liceo artistico statale Enzo Rossi, diretto da Maria Grazia Dardanelli. Ed hanno vinto con *Scarpe*, tre minuti di pura emozione, ispirati ai racconti albanesi del giovanissimo Elvis Malaj (*Dal tuo terrazzo si vede casa mia*, Racconti Edizioni), capace con malinconica ironia, a sconfessare stereotipi legati ai temi dell'identità e del razzismo. Tredici ragazze, dalle nazionalità più vivaci di un'assemblea dell'Onu, hanno fatto gruppo attraverso speciali laboratori interdisciplinari, coordinati dai docenti Lucia Lo Buono, Claudio Fioramanti e Pietro Scarpulla, per realizzare i bookciak di questa sezione speciale del nostro premio, da sempre dedicato all'intreccio tra cinema e letteratura che, da sette anni ormai, è l'evento di pre-apertura delle Giornate degli Autori al festival di Venezia. Insegnanti di discipline plastiche e pittoriche, lettere, filosofia, disegno e poi chimica, storia dell'arte, inglese, matematica, tutti insieme si sono messi a disposizione della creatività delle allieve che, nell'arco di mesi di lavoro, hanno letto i libri, scritto le sceneggiature, realizzato le scenografie e i disegni, creato i costumi e poi girato i bookciak, come chiamiamo questi particolari corti ispirati da romanzi, graphic novel o racconti. Ne sono nati quattro video, da rispettivi libri, che la giuria presieduta da Lidia Ravera, affiancata da Wilma Labate, Teresa Marchesi e Gianluca Arcopinto, ha voluto premiare in blocco, per la forza emotiva e l'urgenza espressiva - parole della presidente di giuria - racchiusa in quelle poche immagini filmate dentro al carcere. A vincere la sezione Rebibbia, infatti, è *Scarpe*, realizzato dall'intero collettivo delle detenute-allieve (Catalina B. – Edith C. – Gabriella C. – Cristina D. – MariaChiara E. – Zhura H. – Elena M. – Martina M. – Hasnja O. – Gabriela P. – Gloria T. – Renata S. – Julieta D). Mentre altrettante menzioni speciali sono andate a *Come creta* di e con Renata S. – Martina M. – MariaChiara E. – Julieta D; *La leggenda del migrante – Tradizione orale* di e con MariaChiara E. – Zhura H. e *U mari* di e con Gabriella C. – Elena M. – Gabriela P. – Gloria T. Tutti i bookciak sono stati proiettati lo scorso 28 agosto (giorno di vigilia della Mostra) alla villa degli Autori nell'ambito della tradizionale serata per la stampa (il Sindacato giornalisti cinematografici, SNGCI, è nostro partner), con brindisi di benvenuto e festeggiamenti per i premiati. Quest'anno un vero piccolo esercito di giovani e giovanissimi filmmaker (vedere per credere la foto di gruppo), oltre che di scrittori esordienti, come il disegnatore argentino Daniel Cuello col graphic novel, *Residenza Arcadia* ((BAO Publishing), l'albanese Elvij Malaj di cui abbiamo già detto, tra i finalisti dello Strega 2018 e Mirko Sabatino, anche lui al suo primo - e folgorante - romanzo, *L'estate muore giovane* (Nottetempo edizioni). E il meno giovane, ma ugualmente esordiente, Mario Foderà con *Io marinaro, la vita avventurosa di un migrante del mare*, pubblicato da LiberEtà, casa editrice dello Spi-CGIL, nostro partner nella sezione Memory Ciak, quella dedicata ai temi del lavoro, della solidarietà, dei diritti, nata due anni fa con l'obiettivo di rimettere in circolo la memoria attraverso lo scambio generazionale. Da questi titoli sono nati i bookciak di questa VII edizione, in cui a fare la parte dei leoni sono stati i ragazzi del Centro sperimentale sede Lombardia, la cui direzione artistica è di Maurizio Nichetti. Qui la docente e regista Alessandra Pescetta ha guidato gli studenti in speciali corsi dedicati ai bookciak e, il risultato, sono stati ben quattro corti del CSC nel palmarès: *Shqiperia ime*, di Michele Stella, Antonio Conte e Camillo Sancisi, liberamente ispirato ai racconti albanesi di Elvis Malaj (Dal tuo terrazzo si vede casa mia); *Jaula* di Sofia Pensotti, Carolina Merati, Flavia Giulivi, Giulia Claudia Massacci, Matilda Balconi, liberamente ispirato al graphic novel di Daniel Cuello, *Residenza Arcadia. 37mila carezze* di Alessandro Luisi, Filippo Raineri, Ofelia Zanin, liberamente ispirato al romanzo di Mirko Sabatino, *L'estate muore giovane*. Per la II edizione della sezione Memory Ciak ha vinto *Sidera* di Giuseppe Campo, Shira Herreman, Pietro Taronna, anche loro allievi del CSC sede Lombardia, che si sono ispirati a *Io marinaro, la vita avventurosa di un migrante del mare* di Mario Foderà (LiberEtà). Una menzione speciale, infine, è andata a *Dal tuo terrazzo si vede casa mia*, di Giuseppe D'Angella e Igor Di Giampaolo (allievi della scuola IFA di Pescara), liberamente ispirato all'omonima raccolta di racconti di Elvis Malaj. La serata della premiazione a Venezia è stata una grande festa. Replicata a Roma il 21 settembre a Palazzo Merulana con un appuntamento in chiave multiculturale tra cinema, letteratura e musica. In attesa di fare un nuovo bis a Rebibbia, tra ottobre e novembre, per consegnare alle allieve-detenute i loro premi meritatissimi.

Gabriella Gallozzi
ideatrice e direttrice artistica del Premio Bookciak, azione!

www.premio-bookciak-azione.it

Premiati, scrittori, giurati e amici di Bookciak, Azione! 2018 alla villa degli Autori al Lido di Venezia la sera del 28 agosto

"Scarpe" vincitore della sezione Rebibbia

"Shqiperia Ime", uno dei vincitori

"Sidera" vincitore della sezione Memory Ciak

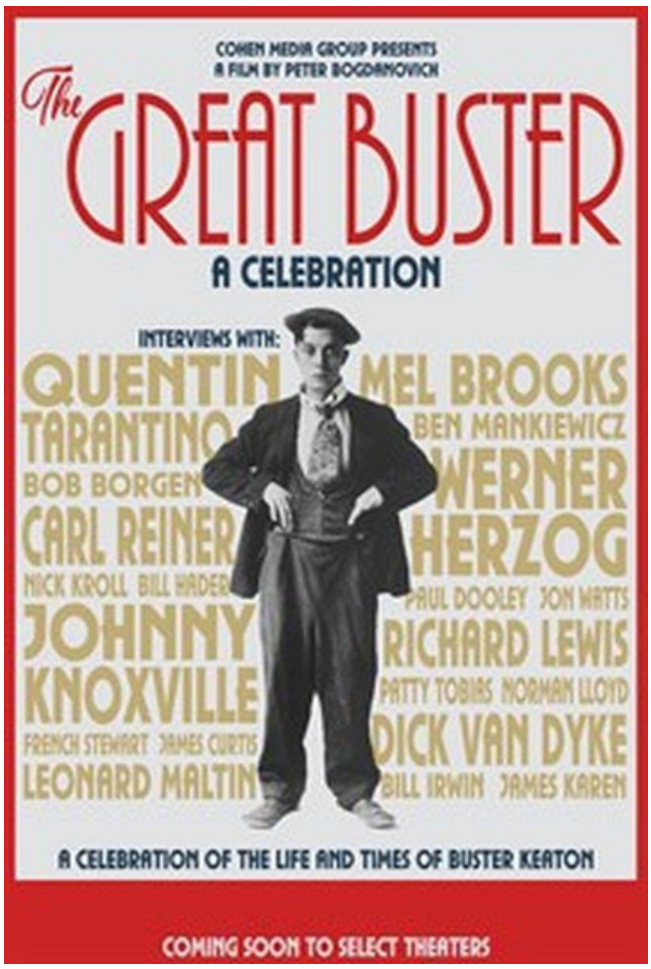
Il pubblico della serata del 28 agosto

"Jaula" uno dei vincitori

The Great Buster. A celebration. Peter Bogdanovich

Elisabetta Randaccio

Uno dei premi ufficiali della 75^ Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia viene assegnato al miglior documentario di cinema dalla stessa giuria di "Venezia Classici", composta da studenti e laureati in materie inerenti la comunicazione e lo spettacolo, quest'anno guidati dal regista Salvatore Mereu. Si tratta di una scelta di film sempre estremamemnte interessanti, di ottima qualità che approfondiscono tematiche e personaggi dell'arte cinematografica, protesi al di là della didascalia e della didattica, realizzati da registi importanti con risultati efficaci e appassionanti. Quest'anno il premio è andato a uno splendido documentario firmato da Peter Bogdanovich, *The Great Buster. A celebration*, dedicato a uno dei maestri della settima arte, Buster Keaton, un personaggio straordinario dalla vita avventurosa e contraddittoria, la cui opera, di grande valore artistico, viene mostrata e analizzata non solo in funzione dei cinefili e degli studiosi, ma pure per le nuove generazioni di spettatori. Tra i film di questa sezione, si segnala *Friedkin uncut* di Francesco Zippel, che era stato nel cast tecnico dell'autore dell'"Esorcista" nel documentario presentato fuori concorso alla scorsa edizione del Festival di Venezia, *Il diavolo e Padre Amorth*. Proprio durante la lavorazione di questo lungometraggio è nata l'idea di *Friedkin uncut*, che, attraverso una intervista al regista, particolarmente godibile grazie all'ironia sorniona di Friedkin, e a suoi collaboratori, attori e amici, mostra il percorso del cinema degli Stati Uniti dalle sperimentazioni televisive degli anni sessanta a quelle della nuova Hollywood dei settanta per arrivare alle tendenze -allori e delusioni - della contemporaneità. Friedkin arriva quasi per caso alla scrittura e alla regia cinematografica. Non frequenta scuole, impara il mestiere con i film per la TV, dove colpisce critica, colleghi e pubblico con *The people Vs Paul Cramp*, che tratta un caso di mala giustizia su un nero condannato a morte da un processo a dir poco superficiale. Il lungometraggio fu così d'effetto, che il caso fu riaperto e Cramp scarcerato. Friedkin è quasi sconvolto da questo episodio, capace di mostrare il cinema come arma di potente influenza per la società. Il regista, da questo momento, inizia una fortunata carriera a Hollywood. Siamo negli anni del rinnovamento del cinema americano, dove nuovi stili e linguaggi modificano anche i generi, apparentemente piu rigidi, dove budget, spesso modesti, si saldano con tecnologie rivoluzionarie, dove le location abbandonano gli studios, ormai obsoleti, per affacciarsi nella realtà, soprattutto metropolitana. È un mondo in cui la creatività, anche eccessiva dei registi si può affermare e Friedkin riesce a diventare uno degli autori maggiormente rilevanti del periodo. Nel 1971 viene gratificato dall'Oscar per *Il braccio violento della legge* (meglio il titolo originale *French connection*), che si potrebbe considerare "la madre" di tutti i polizieschi metropolitani, a cui ogni film del genere deve uno spunto contenutistico o tecnico. Friedkin, nel documentario, racconta come la famosa sequenza dell'inseguimento in macchina sia stata realizzata senza prove, direttamente tra le strade di New York, con rischi notevoli, ma con un risultato straordinario. Oggi questo tipo di metodo sarebbe impraticabile così come, sempre seguendo la narrazione del regista, i contatti con la malavita della città, i quali saranno fondamentali anche per il film "maledetto" di Friedkin, *Cruising* del 1980. Questa pellicola, interpretata da un grande Al Pacino, per l'argomento trattato (omicidi nell'ambiente gay), fu attaccata preventivamente da molte associazioni LGBT, in realtà, non ha aspetti omofobi, semmai era particolarmente realistica nel mostrare locali, quartieri e personaggi a cui il cinema ancora non dava corretta visibilità. Una parte sostanziale di *Friedkin uncut* è dedicata ovviamente al suo lavoro più famoso e di successo: *L'esorcista* del 1973. Il regista ricorda come l'idea nacque sia dall'omonimo libro di William Peter Blatty (non tanto un horror, ma un'analisi del male e del senso di colpa in una società in profondo cambiamento) sia dalla lettura di casi di presunta possessione diabolica avvenuti negli USA tra gli anni venti e i cinquanta. Friedkin racconta come l'unico attore possibile per padre Merrin fosse Max von Sydow. A questo proposito, l'interprete della madre di Regan, Ellen Burstyn, durante l'intervista nel documentario, afferma come l'attore svedese, nella scena finale dell'esorcismo, non riuscisse a ricordare le battute, pur molto semplici, affetto da una "misteriosa" amnesia...Per quanto riguarda, invece, padre Karras, il ruolo, inizialmente, doveva essere affidato a Stacy Keach, il quale aveva già firmato il contratto, ma, poi, Friedkin vide a teatro, in una piece scritta da lui stesso, il giovane Jason Miller e, con una certa fatica, riuscì a convincerlo a partecipare a quello che sarebbe stato l'horror capace di cambiare decisamente la struttura del genere. Il regista americano narra, nel corso dell'intervista, pure la lavorazione complessa di *Il salario della paura*, 1977, remake di un'opera di un autore assai amato da Friedkin, Henri-George Clouzot. Su questa pellicola interviene, nel documentario, anche Quentin Tarantino, il quale, pur ammiratore del film, trova non adeguato l'interprete, Roy Schneider. *Il salario della paura* fu un insuccesso commerciale, che spinse il regista a ritornare agli ambienti metropolitani con *Vivere e morire a L.A.*, 1985, altra pellicola diventata sia un cult sia un riferimento per opere simili successive. Il regista afferma come per questo film volesse interpreti quasi sconosciuti, dando la possibilità a un giovane William Dafoe di esordire brillantemente. Quest'ultimo ci dice quanto Friedkin lavori con professionalità, ma lasci anche momenti di improvvisazione, persino sulle battute, agli interpreti. Il regista, poi, approfondisce le sue ultime opere, *Bug* e *Killer Joe*, che lo hanno riportato a un livello creativo degno dei suoi primi film. Inoltre, attraverso anche le dichiarazioni del direttore d'orchestra Zubin Metha, Friedkin evidenzia il suo rapporto con l'opera lirica, di cui ha curato alcune regie importanti come il *Wozzek* di Alban Berg (1998 per il Maggio Fiorentino) e l'*Aida* (Teatro Regio di Torino, 2005). Ma questo ultra ottantenne ha la necessità ancora di dedicarsi al cinema e, mentre decide di concludere l'intervista, lascia intendere di avere nuovi progetti e nuove collaborazioni.

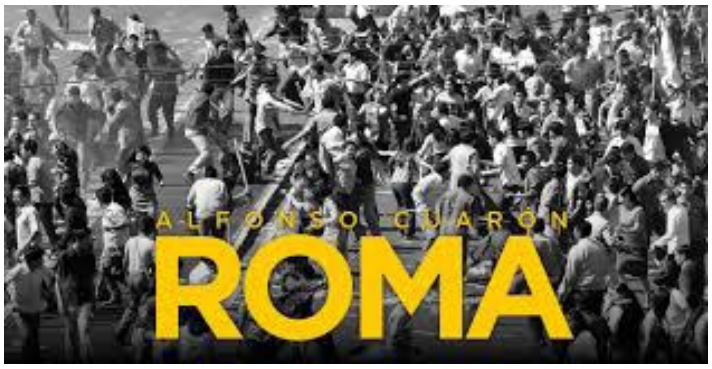


Elisabetta Randaccio

Il giorno da Leone a Venezia per Alfonso Cuaron

Paola Dei

Iñarritu, Del Toro, Cuaron, conosciuti come I tre amigos del Cinema, visionari, capaci di nutrire una storia con immagini filmiche di grande fascinazione, negli ultimi anni hanno solcato il territorio veneziano per poi approdare a Los Angeles e portare a casa l'ambita statuetta consegnata dall'Academy, rispettivamente e sequenzialmente con, *Gravity, Birdmann, La forma dell'acqua*. Tutte opere presentate al Lido di Venezia dove Cuaron quest'anno ha fatto en plein con *Roma*, un omaggio all'Italia e al Messico che, non a caso, porta nella bandiera il bianco, il rosso e il verde del tricolore nostrano. *Roma* in realtà è un quartiere della borghesia di Città del Messico dove il cineasta é cresciuto all'interno di una famiglia matriarcale con due governanti mixteche; Cleo e Adela interpretate da Yalitza Aparicio e Marina de Tavira, che lo hanno amato come un figlio. É con uno sguardo attento, pieno di pietas e mai giudicante che il regista ha restituito loro quanto ha ricevuto. Presentato nella selezione ufficiale 2018 e vincitore del Leone d'oro della 75 edizione della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, consegnatogli da Guillermo Del Toro, *Roma* è un'opera realizzata con un luminoso bianco e nero e con scene di straordinaria bellezza nelle quali vengono espresse in maniera feconda e mai ridondante tutte le emozioni più intense e universali: il lutto, l'abbandono, l'innamoramento, la maternità, la delusione, l'amore, la tenerezza, la paura. Un innesto narratologico che nel girato evoca a tratti Fellini e mette in luce un montaggio perfetto attraverso il quale Cuaron realizza il testo filmico dopo una sedimentazione di anni che lo ha condotto ad una sintesi rigorosa e gli ha permesso di regalarci una storia di cinquant'anni fa con una grammatica universale e attuale. Lo stesso regista che è anche sceneggiatore, fotografo e montatore insieme a Adam Gough, in conferenza stampa ha rivelato di aver ricostruito le ambientazioni, la casa e persino la mobilia nella maniera più fedele possibile per permettere agli spettatori di assaporare le atmosfere di una forza familiare che é capace di esprimere al tempo stesso un esserci ed un esserci stato. Nell'opera le categorie di spazio-tempo riescono a produrre una congiunzione del qui e dell'allora disseminati da indizi di realtà. Classe 1961, Cuaron, ha realizzato una delle sue opere più intimiste e al tempo stesso universali, narrando le vicende di una famiglia borghese di Città del Messico negli anni 70, alla quale fanno da sfondo i disordini politici e le manifestazioni studentesche verso cui il governo si oppone. "Ci sono periodi nella storia che lasciano cicatrici nelle società e momenti nella vita che ci trasformano come individui - ha detto il cineasta messicano-. Tempo e spazio ci limitano, ma allo stesso tempo definiscono chi siamo, creando inspiegabili legami con altre persone che passano con noi per gli stessi luoghi nello stesso momento. *Roma* è il tentativo di catturare il ricordo di avvenimenti che ho vissuto quasi cinquant'anni fa". La capacità evocativa del film ha trascinato anche me nei ricordi permettendomi di riconoscere lo stile dei pulmini con i quali ho viaggiato nel Messico circa trent'anni fa, quando sono stata Docente di Psicologia dell'Arte. Ho ritrovato le stesse atmosfere, il mix di popolazioni e lingue, le emozioni universali alla scoperta di un popolo che sembra possedere il segreto dell'origine della vita. Ma il regista di Herry Potter che ha avuto una moglie italiana e che possiede una casa a Pietrasanta in Toscana, non ha fatto parlare di sé soltanto per la straordinaria bellezza e delicatezza del film, ma anche per la produzione e distribuzione internazionale che ha affidato a Netflix. Subito dopo la Premiazione si sono scritti fiumi di pagine per reagire a questo ingresso nel mondo cinematografico del colosso che distribuisce i film via Internet e che quest'anno ha prodotto per la Mostra del Cinema di Venezia un considerevole numero di film. Ma così é il mondo, Internet é il futuro e lo stesso regista ha affermato che il suo film non avrebbe avuto una distribuzione capillare se il compito non fosse stato affidato a questa impresa operante nel mondo informatico. É importante invece che i giovani possano vederlo, é un percorso a ritroso che aiuta a comprendere come l'uomo si relaziona negli spazi in cui è immerso, con le persone che lo circondano e con gli oggetti e mai si riesce a farlo così bene come quando si osserva un film. Questa opera inoltre rappresenta un documento storico di una delle civiltà più antiche e variegate del mondo dove cielo e terra si toccano attraverso antiche piramidi e templi. É recente una eccezionale scoperta archeologica avvenuta in Messico a seguito del terremoto che ha rivelato l'esistenza di un tempio dedicato a Tlaloc, dio della pioggia... e chissà se *La forma dell'acqua* di Guillermo Del Toro aveva già conosciuto questo Dio.



Paola Dei

segue da pag. 1

due sale sono passate le più grandi figure della cinematografia italiana e internazionale. Ma è altrettanto vero che il Filmstudio è chiuso da quasi tre anni. In una città e in un'Italia allo sbando, nello scenario deprimente di un'intera comunità che vede lentamente sparire i propri spazi di libertà d'espressione e di proposta indipendente, quel luogo così carico di storia e di significato è stato costretto a sospendere la sua attività. Le mura dello storico "filmclub" romano sono dal 1987 di proprietà della Regione Lazio. Una richiesta di rinnovo della convenzione del 2008 che non ha mai ottenuto risposta a causa delle colpevoli distrazioni di amministrazioni occupate soprattutto ad affrontare i loro scandali. Una politica assente e priva di visione che non sa confrontarsi e risolvere il dissesto da essa stessa creato. Un crollo complessivo di una città privata della sua dimensione culturale e schiava ormai di eventi, feste e notti bianche. In questo panorama deprimente il Filmstudio ha tuttavia continuato a fare la sua programmazione fino al 2015. Con la stessa coerenza intellettuale ha proseguito il suo lavoro non da abusivo e nemmeno da clandestino. Ha portato avanti il suo progetto restando accanto a chi ama il cinema d'autore, con una programmazione di 6 giorni a settimana e centinaia di pellicole messe al servizio dei cittadini per mantenere vivo il senso della sua missione: essere al servizio della città, procedere con le proprie forze e sostenere una proposta culturale libera e indipendente. Solo negli ultimi due anni di attività sono stati proiettati 75 film indipendenti, 65 classici della storia del cinema molti dei quali in lingua originale e sono state organizzate 6 rassegne prive di sostegno dedicate al cinema libero e alle contaminazioni artistiche. Nel 2014 è stata realizzata la prima proiezione in Italia con adattamento ambientale per i bambini nello spettro autistico con una rassegna che è andata poi avanti per 6 mesi in cui tante famiglie hanno potuto andare per la prima volta al cinema con i loro bambini (le testimonianze sono a questo link: https://youtu.be/fXrKve4dh7k). Il clima sempre più pesante e irrespirabile di una città culturalmente desertificata stava però avvolgendo anche questa realtà, ancora così tenace e propositiva. Molti sono stati i tentativi per aprire un tavolo di confronto con la politica e con le Istituzioni romane e regionali. Anche con quelle centrali nazionali. Ma evidentemente chi non è interessato ad alzare polveroni spettacolari, non offre nemmeno palcoscenici strumentali per la propaganda nè vetrine di facile consumo a vantaggio del politico di turno. A noi interessa poco la politica dello spettacolo. Avremmo voluto trovare la politica e basta. Quella vera. Quella che si assume la responsabilità di scegliere e che ha una visione di prospettiva. Avremmo desiderato porre la questione sulla base di idee, proposte con persone capaci di misurarsi su un piano progettuale. Invece non hanno saputo far altro che mandare avanti una burocrazia cinica e arrogante che aveva il solo compito di premere il grilletto e uccidere il Filmstudio. Hanno sparato al luogo e a coloro che ci hanno lavorato con passione e mettendoci l'anima. Hanno preferito imporre un'iniziativa repressiva e fascista nella quale la politica si è solo nascosta nelle mutande di qualche funzionario che nemmeno sapeva cos'è il Filmstudio. Non una voce. Non una presa di posizione. Lo stesso Presidente Zingaretti si sottrae da anni a quel confronto che era invece doveroso e ineluttabile. I burocrati li abbiamo visti ma vogliamo che i mandanti, i veri colpevoli, abbiano almeno la dignità di venire allo scoperto. Il Filmstudio non è morto e nemmeno morirà. Quella stessa energia che ha saputo diffondere in 50 anni di storia è ancora più vigorosa e combattiva. Non ci arrendiamo alla deriva ignobile e dittatoriale che sta soffocando centinaia di sale italiane e che costringe gli italiani a vivere in un deserto culturale senza precedenti. Esiste il mercato dei padroni ma esiste anche il mondo delle donne e degli uomini che non si arrendono e che vogliono vivere in una terra in cui non vengono uccisi i processi culturali che sanno far rinascere quella stessa terra. Sappiamo di poter contare su tanta solidarietà e sull'impegno di migliaia di persone che hanno conosciuto il Filmstudio e che in quel luogo hanno condiviso la nostra storia. Chi pensa che cederemo alla paura e al ricatto ha fatto male i conti. Il Filmstudio resterà al fianco e al servizio di tutti coloro che lo hanno amato e che lo amano ancora.

Filmstudio

Il 3 ottobre al Palladium di Roma proiezione di "Filmstudio Mon Amour" di Toni D'Angelo, il documentario che racconta la storia del Filmstudio. Presentato alla X edizione della Festa del Cinema di Roma (2015)

Pagina Facebook:
https://www.facebook.com/Cinema-Filmstudio-156367931074222/

Reperti di una società in declino: Filmstudio e la sua interruzione forzata, simbolo del malaffare di una Roma indifesa nonostante la sua bellezza, una capitale continuamente violata, incapace di salvaguardare un luogo di cultura come lo storico cineclub di via Degli Orti d'Alibert, 1

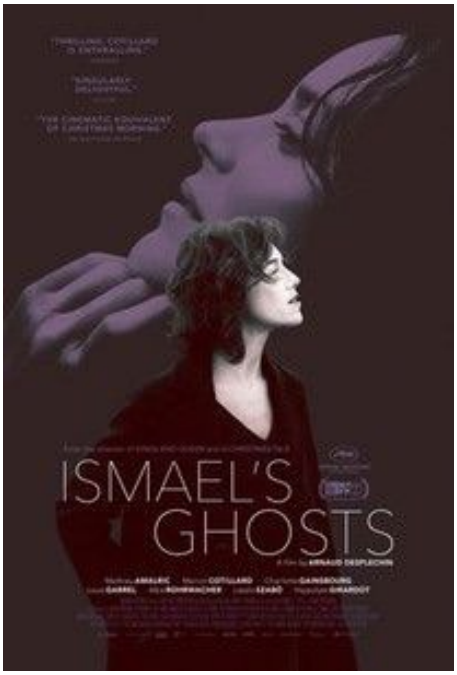
I fantasmi di Desplechin

Ecco perché non lasciarsi intimorire dall'ultimo film del regista francese Arnaud Desplechin. Ora in DVD con il Director's cut

«Ho inventato una pila di piatti di storie per fracassarli sullo schermo, e quando i piatti erano tutti rotti finalmente il film era compiuto»

Giulia Marras

Seguire un film di Desplechin è estenuante. È impegnativo perché mette continuamente alla prova lo spettatore. Quasi in maniera inestricabile, i suoi film sono intessuti di riferimenti che vanno da Joyce a Proust, da Bergman a Hitchcock, Freud e Yeats, antropologia ed epistemologia, Beato Angelico e Van Eyck. Sono costruiti con instabili impalcature di eventi autobiografici come veri ricordi involontari al gusto di madeleine che si interrompono in un film per poi continuare in un altro, o per essere smentiti in un altro. Immergersi nel suo racconto per immagini infinito è faticoso; tentare di mettere in fila gli eventi disseminati in diversi e anche lontani capitoli della sua filmografia impossibile; illuminarli e spiegarli con luce e voce critica per arrivare alla comprensione di questo universo così stratificato, inutile. Lasciarsi però abbracciare dalla sua impetuosa ed emotiva irrazionalità è sicuramente una delle sfide più appaganti proposte dal cinema francese contemporaneo. *I fantasmi di Ismael* non fa che proseguire il discorso altamente personale iniziato ormai quasi trent'anni fa. Come i lavori precedenti, quest'ultimo, forse più di tutti, si può definire, usando le parole del protagonista, un Pollock "figurativo": come il gesto istintivo e astratto per eccellenza del pittore statunitense, Desplechin imbratta le scene del suo cinema, come fossero tele, di umori folli, desideri e paure, salti temporali repentini, rimanendo il più umanista e balzachiano dei suoi colleghi d'Oltralpe. Ancora di più che nei precedenti, qui le dimensioni finzionali e temporali si intrecciano e inabissano. La continuità è di nuovo rimandata: forse al prossimo film, forse alla fine dei film. Il primo scarto è la misse en abyme del film del regista protagonista Ismael Vuillard, interpretato dall'ormai consolidato alter-ego di Desplechin, Mathieu Almaric, che riprende il ruolo dell'artistoide folle de *I re e la regina*; il film nel film ha invece come protagonista l'altro personaggio incarnato abitualmente da Almaric, Paul Dedalus, che adesso ha il volto di Louis Garrel. Personaggi e attori continuano ad intersecarsi senza soluzione alcuna, ma poco importa: tutti sono lo specchio del loro autore; o ancora, sono nomi-astanti che riflettono caratteri che ritornano dalla memoria di suggestioni, forse solamente cinematografiche, forse di ricordi reali. Sicuramente, fantasmi. Fantasmi come Sylvia, ora con le fattezze di Charlotte Gainsburg, ma che aveva già fatto la sua comparsa nel mondo desplechiano con le sembianze di Marianne Denicourt in *My Sex Life... or How I Got into an Argument* o di Chiara Mastroianni in *Racconto di Natale*. Fantasmi come Carlotta (Marion Cotillard), personaggio invece inedito, certamente non il primo hitchcockiano, è *La donna che visse due volte*, tornata dalla presunta morte per riprendersi la vita, anche se nel mondo fittizio e cinematografico di qualcun altro, come quello del regista Ismael/Desplechin. O come Arielle/Faunia, interpretata dalla nostra Alba Rohrwacher, sia personaggio del film nel film con Dedalus, che attrice e amante di Ismael, nonché abitante fatata della sua immaginazione. Così l'autore di Roubaix, (paesino che anche questa volta torna come uno dei personaggi principali) gioca ancora di più con la sua scatola magica, confondendo giorno e notte, ambienti, storie; perché le prospettive sono sempre più di una, e Desplechin non fa che ricordarcelo. Come ha fatto Larrain con la Storia in Neruda, Desplechin rimaneggia la sua storia personale per cercare di sfuggire alla morte, quella della memoria in primis. Come Larrain, conosce i trucchi del cinema e non li nasconde; anzi, come l'iris che anticipa spesso flashback o cambi di focalizzazione, li esalta, mettendo in evidenza il mezzo e il suo potere di svelare il reale tramite la finzione; una finzione esagerata, urlata, imperfetta. Come sottolinea la Faunia immaginata, Desplechin "avanza mascherato" (citando il Larvatus prodeo cartesiano) tra i suoi personaggi, ma finisce sempre con l'"occupare tutto lo schermo"; nello stesso modo, per esempio, di Nanni Moretti, egli si serve della sua vita e della sua elaborazione psicologica e onirica per creare un universo che, pure nella sua ripetizione e nella visita dei medesimi luoghi, ritrovo ad ogni occasione linfa vitale per nuove interpretazioni. Il suo è un montaliano "sciame dei pensieri" che irrequieto interroga senza sosta il passato per comprendere il presente e il futuro. Non è facile per noi spettatori perderci e lasciarci condurre nel viaggio tormentato e infestato di Ismael, Sylvia, Carlotta, o Paul Dedalus, ma anche del cugino Bob, la madre Junon, il padre Bel, la fidanzata Esther, il fratello Ivan, solo per questa volta assenti. Sono tutti narratori inaffidabili, come lo è la memoria stessa, e nessuno è innocente: sono come noi. E farsi trasportare può essere veramente un'esperienza indimenticabile. E infinita.



Giulia Marras

Ricordo di Florestano Vancini da Ferrara, a dieci anni dalla scomparsa

- Se non avessi fatto il regista avrei fatto lo storico -

Maria Cristina Nascosi

Questa fu la frase pronunciata, tra le altre, da Florestano Vancini nella mattinata del 16 maggio 2008, quando ricevette dall'Università di Ferrara la laurea *honoris causa* in Filosofia. Ferrara l'aveva, dunque celebrato, poco prima della sua scomparsa, con grande affetto, come uno dei suoi più illustri concittadini. L'amore per la Storia, forse più grande di quello per il Cinema, era stato ribadito poi nella sua *lectio doctoralis* che seguiva la consegna del diploma di laurea da parte del rettore Patrizio Bianchi, non a caso intitolata *"Pro Domo mea: la storia come passione civile"*. "Oggi Parlerò di storia, così come ho sempre fatto. E' la Storia, la mia grande passione - aveva dichiarato in *incipit* - Perché credo che, se non si conosce il proprio passato, non si possa neppure comprendere il proprio presente. Ed è questo che ho sempre cercato di raccontare in tutti i miei film". Regista impegnato, uno dei massimi maestri del cinema italiano del dopoguerra, grande e riconosciuto documentarista – Florestano Vancini, classe 1926, è mancato dieci anni fa, tra il 17 ed il 18 di settembre del 2008. Uno dei suoi primi capolavori, all'inizio degli anni '50 era stato *Delta Padano*, girato nelle nostre valli con l'aiuto regia di Fabio Pittorru, altro grande cineasta ferrarese, scrittore e sceneggiatore - come poi Vancini per *La Piovra 2* - anche per la TV. L'amore per la sua terra, per la sua acqua, non l'aveva mai abbandonato. Alla sua città d'origine tornava spesso, con grande affetto e nostalgia. Molti dei suoi film sono ambientati nella sua Ferrara, le sue radici, a cominciare dal primo lungometraggio, *La lunga notte del '43* (1960), liberamente tratto – come volle precisare lo stesso scrittore - da una delle *Cinque Storie Ferraresi* di Giorgio Bassani, per finire con *E ridendo l'uccise*, l'ultimo film che avrebbe girato, per sua stessa ammissione, del 2005, ambientato alla corte di Alfonso d'Este e Lucrezia Borgia, soggetto e sceneggiatura redatti a quattro mani con un altro ferrarese Massimo Felisatti, mancato due anni fa, collega e sodale, per tanti lavori, in specie televisivi, di Fabio Pittorru. Quelle ultime giornate ferraresi nel 2008 che lo videro, lui già provato, per l'ultima volta protagonista nella sua città, erano state occasione per proiettare, presso una sala cittadina, *Le stagioni del nostro amore*, del 1966, ed il succitato capolavoro *La lunga notte del '43*. La pellicola aveva ottenuto nel 1960 il Premio Opera Prima alla XXI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia e l'attribuzione del Nastro d'Argento – tra i più 'antichi' riconoscimenti cinematografici - assegnato dal S.N.G.C.I., il *Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani* - nel 1961, ad Enrico Maria Salerno, come attore non protagonista. Fu dopo la pubblicazione delle *Cinque storie ferraresi* di Giorgio Bassani che Vancini decise, insieme con l'amico Valerio Zurlini, di trasporre per il grande schermo uno degli episodi raccontati nel libro, l'uccisione di undici antifascisti da parte delle Brigate nere ferraresi e non solo, episodio del quale il regista, come molti suoi coetanei, era stato commosso e sensibile testimone oculare, a soli sedici anni. Fu girato praticamente tutto negli studi cinematografici, ricostruendo una Ferrara eclatantemente sproporzionata: ma lo stesso Vancini volle fare anche per l'ultimo *E ridendo l'uccise*, per il non più storicismo filologico delle *locations* ferraresi. Alla sceneggiatura del film diede il suo contributo un giovane Pier Paolo Pasolini, al quale le porte del cinema erano state aperte da poco dall'altro grande ferrarese già citato, Giorgio Bassani. Scrittore, sceneggiatore, dialoghista, Bassani: dunque i suoi rapporti con il cinema furono particolarmente attivi, come con la letteratura di altri – lui 'aveva scoperto' anche Giuseppe Tomasi di Lampedusa ed il suo *Gattopardo*, quando era direttore per Feltrinelli della collana I contemporanei e lo fece uscire, postumo, nel 1958, a pochi mesi dalla morte del *Principone*. Ma sia da Vancini, che da De Sica per *Il Giardino dei Finzi-Contini* del 1970 che da Montaldo per *Gli occhiali d'oro* del 1987, Bassani aveva preso le distanze: per tutte e tre le pellicole volle che nei titoli di testa fosse inserita la frase succitata ' liberamente tratto dal libro di G. B.'. Eppure insieme avevano lavorato, Vancini e Bassani, nel 1955: di dieci anni più vecchio, lo scrittore l'aveva introdotto al lavoro di Mario Soldati di cui era spesso collaboratore; così si ritrovarono entrambi ad occuparsi, insieme con Flaiano, Franchina e Pasolini, della sceneggiatura de *La donna del fiume*, i cui dialoghi furono affidati, per la stesura, a Bassani e Pasolini. Ma dalla storia (e dal documentario) era partito, Florestano Vancini e ad essa tornò ellitticamente fino alla fine, passando, ad esempio, attraverso il Risorgimento di *'Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato'* (1972), testo mai realmente capito ed accettato, fino a *'Il delitto Matteotti'* (1973), forse più *docu-fictions*. Nella storia del cineasta ferrarese c'era stato spazio persino per la recitazione, pur se per un...*unicum:* aveva recitato per Francesco Rosi in *Cadaveri eccellenti*, il film del 1976 tratto da *Il contesto* di Leonardo Sciascia.

Florestano Vancini alla Sala Boldini di Ferrara - Maggio 2009 (Foto di Franco Sandri)

"La lunga notte del 43" (1960) di Florestano Vancini - con Belinda Lee sulle Mura di Ferrara

Maria Cristina Nascosi Sandri

Cinema e letteratura. I grandi capolavori di fantascienza da Asimov a Dick

Fabio Massimo Penna

Il genere fantascientifico al cinema ha avuto nel corso degli anni uno sviluppo straordinario, passando dai goffi tentativi di portare sul grande schermo improbabili dischi volanti e alieni a pellicole magistrali quali *2001: Odissea nello spazio* (1968), *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (1977), *Guerre stellari* (1977), *Blade runner* (1982). A livello letterario, però, la science-fiction aveva già, intorno agli anni Cinquanta del Novecento, conosciuto un periodo di grande splendore. Il genio incontrastato di questo genere letterario è certamente lo statunitense di origine russa Isaac Asimov. Nel 1950 con la pubblicazione della raccolta di racconti *Io robot* egli inventa le tre leggi della robotica (divenute talmente famose da essere un punto di riferimento costante per chi voglia scrivere opere di fantascienza) che recitano: "1) Un robot non può recar danno a un essere umano né può permettere che, a causa del proprio mancato intervento, un essere umano riceva danno. 2) Un robot deve obbedire agli ordini impartiti dagli esseri umani, purché tali ordini non contravvengano alla Prima Legge. 3) Un robot deve proteggere la propria esistenza, purché questa autodifesa non contrasti con la Prima o con la Seconda Legge." (Isaac Asimov, *Io, robot*, R.C.S. Libri & Grandi Opere, Milano, 1994). Nessun autore ha mai affrontato la questione dei robot con la profondità e competenza di Asimov. Laureato in chimica e autore di testi di divulgazione scientifica, lo scrittore di Petrovici riuscì, insieme ad Arthur C. Clarke, Ray Bradbury e Philip K. Dick, a rinnovare e innalzare ad alta letteratura il genere fantascientifico. Le sue opere sono connotate da un grande realismo grazie a una cornice scientifica e tecnologica sempre credibile e accurata. Con *Io, robot* l'autore sviluppa la tematica, tipica del genere, del problema degli androidi e dei possibili conflitti tra robot ed esseri umani. L'uomo asimoviano teme i robot e non ha alcuna fiducia in loro e gli androidi ricambiano la sua diffidenza arrivando a mettere in dubbio il fatto stesso di essere stati costruiti dagli esseri umani. In questa diatriba si inserisce una delle figure più belle inventate dallo scrittore russo-americano; la robopsicologa Susan Calvin. La descrizione fisica del personaggio non è certo lusinghiera: "i lineamenti del suo viso incolore di donna di mezz'età" (Isaac Asimov, op. cit.), "con i suoi capelli grigi tirati indietro in una pettinatura austera e il viso freddo, solcato da profonde rughe verticali chiuse dalla linea orizzontale delle labbra sottili" (Isaac Asimov, *Tutti i miei robot*, Arnoldo Mondadori editore, Milano, 1985). Susan Calvin fa tornare alla mente la figura femminile immortalata nei versi della lirica di Giudo Gozzano *La signorina Felicita ovvero la Felicità*: "Sei quasi brutta, priva di lusinga" (Guido Gozzano, *La signorina Felicita ovvero la Felicità* in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Vincenzo Mengaldo, Arnoldo Mondadori editore, Milano, 1978). Senza lusinga ma con una mente brillante e uno spirito battagliero, la donna partorita dalla fantasia di Asimov si dedica alla difesa dei robot dai continui attacchi (e dai pregiudizi) degli esseri umani. Lo stesso scrittore sottolinea le caratteristiche del personaggio notando come "Susan non chiede mai favori e batte gli uomini sul loro stesso terreno. Certo resta una donna sessualmente insoddisfatta, ma non si può avere tutto" (Isaac Asimov, *Tutti i miei robot*, Arnoldo Mondadori editore, Milano, 1985). Oltre al suo enorme contributo alla robotica letteraria Asimov realizza un capolavoro assoluto quale *La Trilogia della Fondazione* (insignita nel 1966 come miglior ciclo fantastico di ogni tempo). L'opera segue le vicende di un pianeta nel corso dei secoli e sembra sia stata ispirata dal testo dello storico inglese Edward Gibbon *Declino e caduta dell'impero romano* (1776 – 1789). Benché Asimov sia lo scrittore di fantascienza di maggior successo a livello mondiale il suo rapporto con il cinema è stato episodico e alquanto discontinuo. In un caso è il romanzo a derivare dalla pellicola: per *Viaggio allucinante* (1966), infatti, Asimov trae spunto dalla sceneggiatura dell'omonimo film di Richard Fleischer uscito nello stesso anno. Rare le pellicola tratte dai suoi lavori. Nel 1988 Paul Mayersberg gira *Nightfall* ispirandosi all'omonimo racconto. A *L'uomo bicentenario* (1976), Premio Hugo e Premio Nebula come miglior racconto del 1976, si ispira Chris Columbus per l'omonima pellicola del 2001 con protagonista Robin Williams. Si tratta della storia di un robot che desidera divenire un essere umano. Inizialmente ottiene il diritto alla libertà, poi a unire nel suo corpo parti organiche e circuiti positronici e infine riesce a rendere deperibili le proprie cellule e quindi a morire. Morire, ma morire da uomo e non da robot. Nel 2004 Alex Proyas prende spunto da *Io, robot* traendo per realizzare l'omonima pellicola. Un autore che ha goduto di molte trasposizioni cinematografiche è, invece, Philip K. Dick. A cominciare dal capolavoro di Ridley Scott *Blade Runner* (1982) tratto dal romanzo *Cacciatore di androidi* (titolo originale *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*) del 1968. E poi dal racconto *Atto di forza* deriva il film del 1990 dallo stesso titolo di Paul Verhoeven mentre *Screamers-Urla dallo spazio* (1996) di Christian Duguay è ispirato al racconto *Modello Due* del 1953, *Minority report* (2002) di Steven Spielberg è una libera rivisitazione del racconto *Rapporto di minoranza*, *Next* (2007) di Lee Tamahori è ispirato a *The golden man* (1954) e *I guardiani del destino* (2011) di George Nolfi è tratto da *Squadra riparazioni* (1954). A differenza dei robot di Asimov gli androidi di Dick sono apertamente ostili al genere umano, sono creature fatte di carne e tessuti artificiali, incapaci di provare emozioni e alla continua ricerca di un'identità perduta. La cupa visione del futuro dell'autore di Chicago trova la sua estrinsecazione anche in straordinari romanzi quali *La svastica sul sole* (1963), *I simulacri* (1964) e *Ubik* (1969). Dal racconto breve di Arthur C.Clarke *La sentinella* nasce il capolavoro della fantascienza cinematografica *2001: Odissea nello spazio* (1968) di Stanley Kubrick. Nelle poche pagine della novella di Clarke un gruppo di scienziati trova nel mare delle crisi sulla luna una struttura protetta da uno scudo invisibile. Alla fine del racconto gli studiosi capiscono che, una volta superato lo scudo magnetico, scatta un allarme che avverte una razza aliena del fatto che l'umanità ha raggiunto un grado di evoluzione tale da meritare di essere visitata con un viaggio interstellare. Parallelamente alle riprese del film Clarke scrisse un nuovo romanzo intitolato *2001: Odissea nello spazio* date le grandi differenze esistenti tra il racconto e la pellicola. Clarke è autore di altri notevoli romanzi di science-fiction quali *Le sabbie di Marte* (1951), *Incontro con Rama* (1973) e *3001.Odissea finale* (1997).

Isaac Asimov (1920 – 1992) scrittore e biochimico russo naturalizzato statunitense

Philip Kindred Dick (1928 – 1982) scrittore statunitense

Fabio Massimo Penna

Quando, con Marco Melani, gestimmo la sala cinematografica di Cavriglia

Uno scambio epistolare estivo con tanta memoria

Stefano Beccastrini

Nell'agosto di quest'anno ho ricevuto la seguente Mail, preceduta da una telefonata che l'annunciava. Era di Alessandro Elmetti, un uomo che, a quanto mi diceva, mi aveva conosciuto una quarantina di anni prima, a Firenze. Il nostro scambio epistolare, pur rapido, ha aperto orizzonti di memoria che mi paiono preziosi e dunque ne rendo volentieri compartecipi i lettori di **Diari di Cineclub**:

Carissimo Stefano

sono Alessandro Elmetti.... Come avevo detto telefonicamente ti chiederei di scrivermi quello che ricordi del periodo che tu e Marco Melani programmavate i film per la sala cinematografica della Casa del Popolo di Cavriglia. La data inizio di questa programmazione era 68 oppure 69?? Nel Libro Viandante Ebbro non ho trovato niente di rilevante riguardo a Cavriglia..... Aspetto fiducioso...

Alessandro

Io risposi, una settimana dopo, narrandogli questa vicenda come la ricordavo:

"Per verificare alcune notizie trovate scritte in una delle ponderose letture - *Il costante piacere di vivere. Vita di Giaime Pintor* di Maria Cecilia Calabri, UTET, 2007 - di un'estate che sto trascorrendo praticamente chiuso in casa per svariati motivi di salute mia e di mia moglie, pochi giorni fa ho ripreso in mano, dopo tanto tempo, una vecchia - e infatti molto ingiallita - edizione del 1965 de *Il sangue d'Europa*, una raccolta di scritti appunto di Giaime Pintor curata da Valentino Gerratana. Sulla prima pagina interna ho riletto, con intensa commozione, queste parole, scritte manualmente con una penna a sfera:

1966. A Stefano, affinché quest' "uomo senza miti" non rimanga per noi davvero soltanto un mito. In questo momento, solo tu puoi leggere questo libro con profitto. Avanti, allora; poi. Tu insegnerai a me.

Marco

P.S. Auguri.

In quale occasione Marco mi fece questo graditissimo, alla fin fine toccante regalo? Per il mio compleanno ossia il 7 marzo? O per il mio onomastico ossia Santo Stefano, che cade il 26 di dicembre, il giorno successivo al Natale? Non saprei stabilirlo e Marco, nella dedica, non lo lascia capire. Il 1966, comunque, fu la data d'avvio d' un periodo - durato pochi anni purtroppo, in quanto lui, negli anni Settanta, si trasferì poi a Roma: continuammo a vederci, quando io mi recavo nella Capitale o lui veniva a San Giovanni Valdarno a far visita a suo padre e ai parenti, ma con più scarse possibilità di collaborazione - d'intenso e creativo lavoro in comune. Elenco un po' a casaccio, secondo i capricci della memoria, quali furono i frutti di tale simbiotico lavoro. Proprio in quei tre o quattro anni particolarmente attivi - per me, erano anche i primi dell'Università - scrivemmo il nostro primo (eppoi rimasto anche ultimo) articolo di critica cinematografica: comparve su *Cinema & Film* ed era dedicato ai *Newsreel* di Robert Kramer, scoperti al fiorentino Festival dei Popoli; organizzammo una piccola ma molto coraggiosa rassegna, al cinema Masaccio di San Giovanni Valdarno, su Jerry Lewis (per il libretto/catalogo che l'accompagnava - ricordo che aveva una copertina d'un verde intenso - chiedemmo anche un pezzo inedito ad Adriano Aprà, nostro grande "maestro a distanza", il quale se lo ricorda ancora e lo cita nel libro, a Marco interamente dedicato, *Il viandante ebbro* curato da Fabio Francione ed Enrico Ghezzi); realizzammo, come circolo culturale Luigi Russo (legato al PCI sangiovannese: io, in quegli anni, ne ero il presidente) organizzammo una serie di conferenze che ebbero tutte quante molto successo, in particolare quella con Eugenio Garin, sulla cultura italiana del 900, e quella con Luigi Faccini, Maurizio Ponzi e Gianfranco Albano - in seguito fattisi tutti e tre registi di fama: di Faccini sono poi diventato profondamente amico ed estimatore - sulla nuova critica cinematografica italiana, quella che poi sarebbe stata sostenuta dalla rivista *Cinema&Film*); scrivemmo insieme, tra la sua casa di San Giovanni Valdarno e la mia di Firenze, la sceneggiatura di un film - intitolato, *Abbandonate ogni illusione, preparatevi alla lotta* di Piero Bargellini. (co-*regia*/co-director Marco Melani, Stefano Beccastrini, 1969, 16mm, 24fts, 40', diretto appunto dal cineasta, e nostro amico, aretino Bargellini (uno dei più geniali filmaker dell'Underground italiano) e finanziato dal PCI di San Giovanni Valdarno per la campagna elettorale del 1968: ne nacque un film piuttosto bello, politicamente molto sessantottino, artisticamente grintoso e ipermoderno, andato forse disperso. Eccetera eccetera. In tali "eccetera" è compreso anche l'esperimento di gestione totale della sala cinematografica di Cavriglia - andata avanti per un paio d'anni - curata, all'insegna del criterio di un assoluto "cinema di qualità" che all'epoca identificavamo più o meno con le scelte dei francesi *Cahiers du Cinema*, fondata negli anni Cinquanta dal mitico André Bazin. Proprio a quest'ultima impresa vorrei dedicare un pizzico di attenzione in più (poca roba, comunque: è passato tanto tempo). Appunto nel 1966, al compimento dei miei diciotto anni, divenni presidente della Biblioteca Comunale di Cavriglia la quale aveva sede proprio negli stessi locali ov'era situato il Cinema Teatro, appartenente alla Cooperativa Minatori che, a

Marco Melani (1948 - 1996)

Cavriglia, era gestita completamente dal PCI e, a sua volta, gestiva praticamente tutto, negozio di alimentari e circolo ricreativo compreso. Non ricordo - il lettore avrà notato che, in questo testo lungo poco più di un paio di paginette, ricorre spesso questa scoraggiante espressione: d'altra, nello scrivere questi ricordi sto basandomi soltanto sulla mia memoria, ormai alquanto stanca - chi avanzò la proposta di occuparsi, da parte di Marco e mia, della totale responsabilità della programmazione cinematografica. Forse fu qualche sveglio dirigente del PCI cavrigliese, in vena di innovazioni, o forse fummo proprio noi due, trovando subito una piena disponibilità: fatto sta che la cosa, alla fine, si fece. Partimmo così, qualche settimana dopo, per Firenze, ove - in quel di via Fiume, nei pressi della stazione di Santa Maria Novella - c'erano gli uffici del Consorzio (purtroppo non ricordo come si chiamasse esattamente, in quegli anni lontani, l'ente che curava la programmazione cinematografica dei cinema pubblici della Toscana) che forniva i film al cinema di Cavriglia. Ricordo che sceglierli, sfogliando gli spessi cataloghi che li elencavano, era per noi due un vero divertimento: l'intero panorama del cinema mondiale disponibile - possibilmente doppiato in italiano - in pellicola e quindi da noi liberamente proiettabile sfilava sotto i nostri occhi sempre più meravigliati. Scegliemmo decine e decine di opere - all'epoca, a Cavriglia, si proiettavano tre film alla settimana: il giovedì sera, il sabato sera e la domenica, sia nel pomeriggio che la sera - così da coprire il programma della sala per una intera stagione. Inutilmente i funzionari del Consorzio cercarono di interferire nei nostri - rigorosi, drastici, direi persino fanaticamente unilaterali e dunque inamovibili - criteri di scelta. "Prendete anche questo, il pubblico si divertirà molto!", "Scegliete anche quest'altro: sta avendo molto successo nei cinema di Firenze!", "Ma perché volete prendere anche un simile film: non lo vuole nessuno, è chiaramente un'opera noiosissima"... Ma noi restavamo fermi sulle nostre posizioni. Così tornammo da quella prima "spedizione esplorativa" in via Fiume soddisfatti e ansiosi di vedere i risultati delle

segue a pag. successiva

segue da pag- precedente

nostre scelte (nonché i film medesimi, alcuni dei quali neppure noi avevamo ancora visto). All'inizio, l'esperimento mostrò, anche commercialmente, di funzionare: vennero al cinema a Cavriglia numerose persone da fuori, a cominciare dalle decine di cinefili presenti nell'intero Valdarno e che, all'epoca, avevano poche, anzi pochissime e del tutto discontinue, altre occasioni di vedere quei film e quei registi. Così la sala si riempiva ogni volta, in maniera alquanto inusuale per un cinema abituato ad essere regolarmente frequentato da quattro gatti o poco più: allo sparuto gruppetto di spettatori cavrigliesi cominciarono ad aggiungersi, sera dopo sera, molti sangiovannesi (con alcune presenze quasi fisse quali Paolo Parigi, Leonetto Melani, Lido Spadaccio e così via), montevarchini, figlinesi, terranuovesi, eccetera. Il criterio cui ci ispiravamo era, alla fin fine, molto semplice ossia quello di non distinguere tra sala d'essai e sala commerciale bensì di governare l'intera programmazione d'una normale sala commerciale utilizzando unicamente determinati, e molto rigidi, criteri di qualità (che, appunto, erano quelli promossi dalle nostre riviste di riferimento ossia i *Cahiers du cinema*, *Cinema & Film* e poco altro. Quali erano, dunque, i film che sceglievamo di proiettare? Erano i film del cinema classico hollywoodiano (quello dei Ford, degli Hawks, dei Ray, dei Fuller, dei Mann, dei Douglas Sirk, di Raoul Walsh, di Otto Preminger), della Nouvelle Vague francese (Truffaut, Godard, Chabrol, Agnes Varda, Rohmer e così via), tutto il Nuovo Cinema italiano (Bertolucci, Bellocchio, Pasolini, Carmelo Bene, Marco Ferreri, eccetera eccetera), europeo (Skolimowsky, Makavejev, Polanskij, Jankso, Tarkovskij), di altri continenti (clamorose furono le proiezioni - non doppiate bensì soltanto sottotitolate - dei film di Glauber Rocha, che negli anni seguenti, a Roma, di Marco divenne amico ma che gli spettatori cavrigliesi - non sapendo quanto stessero perdendo - non apprezzarono per nulla). Andammo avanti per un paio d'anni, mese più, mese meno. Non che non ci fossero, man mano, problemi da affrontare: talvolta la pellicola era talmente vecchia da spezzarsi di continuo come accadde, per esempio, con *Jonnhy Guitar* di Nicholas Ray. Ma sul lungo periodo sorsero le contraddizioni vere e proprie e prima di tutto quella fondamentale, seppur rimasta per un po' di tempo nascosta e anzi vissuta come un valore e cioè il fatto che il pubblico cavrigliese, per sparuto che fosse, non frequentava più volentieri la propria sala cinematografica, perché sapeva che avrebbe visto un tipo di cinema che non gradiva per nulla. Facemmo delle assemblee, si aprirono dibattiti seri e impegnativi cui sia Marco che io stesso partecipammo con appassionato fervore, però alla lunga la radicalità dell'esperimento non fu più sostenibile. Si trattò, comunque, di una bella esperienza: coraggiosa, radicale, controcorrente. Dopo, Marco si trasferì a Roma ed io, laureatomi e sposatomi e diventato padre feci varie altre cose (tra cui il medico del lavoro, il segretario del PDUP-Manifesto, infine l'assessore alla cultura del Comune di San Giovanni Valdarno). Con Marco continuammo a collaborare, seppure più di rado.

Pierfrancesco Bargellini

Per tutti Piero, a 20 anni compra la prima cinepresa e la punta sulle sue passioni giovanili: automobili e moto da competizione. Pochi anni dopo conosce Marco Melani che diventa suo compagno di cinema, nonché attore dei suoi film. Comincia a farsi notare nel mondo dei cineamatori e al Festival di Montecatini vince un premio. Uno dei membri della giuria è Massimo Bagicalupo, tra i fondatori della Cooperativa cinema indipendente, che lo invita a entrare nell'area del nascente cinema underground italiano. Continua a fare film nei ritagli di tempo che gli lascia il suo impiego come agronomo presso l'Ente irrigazione Val di Chiana, ma poco dopo, segnalato e supportato dal gruppo della rivista «Cinema & Film» e da «Filmstudio 70», lascia il lavoro e si trasferisce a Roma. Qui, agli inizi degli anni '70, lavora saltuariamente per la Rai e continua la sua attività come regista indipendente nell'ambiente underground della capitale. In questo periodo ha anche inizio una serie di disavventure con la legge che lo portano a fuggire in Turchia con la moglie Oriana e la figlia Rebecca nel 1975. Tornato in Italia continua i suoi esperimenti, annotando le sue scoperte in una serie di quaderni e tentando inutilmente di farsi finanziare alcuni progetti per programmi sperimentali della Rai. Bertolucci e Storaro lo consultano durante la preparazione di La Luna (1981), per risolvere il problema di alcuni effetti speciali. Ma progressivamente Bargellini perde i contatti col cinema e poco dopo ricomincia il calvario con la legge. Viene ritrovato morto, ufficialmente per overdose, all'alba del 10 luglio 1982.

"Fractions of temporary periods" (1965) di Piero Bargellini

"Lo spazio al di fuori del tempo" di Piero Bargellini

"Trasferimento di modulazione" (1969) di Piero Bargellini

Certamente, ho imparato molto da lui ma credo, con rammarico e nonostante la sua alta considerazione di me quale "uomo senza miti", di avergli alla fin fine insegnato abbastanza poco: sicuramente, non riuscii a insegnargli a convivere con le sue idee geniali senza l'aiuto di sostanze che finirono con il condurlo troppo presto alla morte".

Caro Stefano , non so come ringraziarti, sono tornato indietro nel tempo, la sede dove ci siamo conosciuti si chiamava Consorzio Toscano Attività Cinematografiche, la sigla era C.T.A.C. Ti ringrazio, le tue non sono paginette, sono un pezzo di storia importante per me, io ricordo che seguirvi nella programmazione non era facile, di alcuni film esisteva una copia sola in tutta Italia o al massimo due, quindi dovevamo cercarla e trovare una data sicura per proiettarla. Per noi il vostro risultato fu un esempio da proporre nelle programmazioni cosiddette normali, una volta la settimana un film da Cineforum, magari legarlo ad un regista, oppure ad un tema. Devo dirti che piano piano si vedevano risultati, contenti di avere un pubblico diverso, e magari anche di "cassetta". Poi che dire ho sposato una Sangiovannese e nel 1987 ho comprato la casa di Via Venezia dove abitava Marco: mi viene in mente il film di Giorgio Diritti che ho amato molto Il vento fa il suo giro....Spero di trovarti prima o poi di persona, ti ringrazio ancora, Alessandro Elmetti.

Stefano Beccastrini

In questa occasione vogliamo ricordare il critico Marco Melani nato a San Giovanni Valdarno (Arezzo) nell'aprile del 1948 e morto tragicamente a Roma nel 1996. Stessa sorte di Piero Bargellini nato ad Arezzo nel 1940 e morto precedentemente per overdose nel luglio 1982. Segue un ricordo dello stesso Beccastrini sulla figura di Marco Melani, suo compagno di gioventù

Ricordi di Marco (e di me). Melani: gli anni giovanili

Amadriade: Strana gente. Loro trattano destino... come fosse un passato.
Satiro: Questo vuol dire, la speranza. Dare un nome di ricordo al destino.
Da Dialoghi con Leticò di Cesare Pavese

Ogni volta che qualcuno mi chiede, o mi offre l'occasione di chiedere a mia volta, di parlare di Marco Melani, della nostra lunga conoscenza e amicizia, del cumulo di ricordi che egli ha lasciato in me (nella mia mente, nel mio cuore e chissà in quanti altri luoghi di quel "me" che io sono o mi par d'essere), finisco con lo sperare che sia finalmente, proprio quella, la volta che riesco, se non in modo definitivo almeno in modo accettabilmente solido, non bisognoso di una continua e faticosa reinterpretazionc interiore, a ricostruire la nostra comune e reciproca storia. Ogni volta, invece, ciò non accade, non casualmente. Non è accaduto nemmeno questa volta, quando a chiedermi, o meglio ad offrirmi l'occasione, di scrivere un ricordo di Marco è stato Fabio Francione, direttore artistico del Lodi Film Festival. Anche questa volta come varie altre, dunque, racconterò momenti, narrerò colloqui, illustrerò situazioni: singole, belle o dolenti, per me importanti, sperabilmente utili a capire aspetti della vita, del carattere, dell'atteggiamento esistenziale e culturale di Marco (o forse più utili a far capire me a me stesso, per quel poco che ciò possa interessare al prossimo). D'altronde, di più, anche in questa occasione non so fare, non so dire. Troppo in profondità, probabilmente, il rapporto con Marco ha segnato la mia vita, per poterlo non soltanto impressionisticamente raccontare ma anche, in qualche modo durevole, trasformare in destino, senza trasformare in destino la mia vita medesima. A ciò, evidentemente, non sono ancora preparato. Marco e io eravamo coetanei, essendo entrambi nati nel 1948. Dopo che ebbi fatto le elementari a Cavriglia (piccolo borgo collinare di minatori, ov'ero nato e ove le scuole medie non c' erano ancora), andai a fare giustappunto le medie inferiori a San Giovanni Valdarno (la piccola, per me grandissima, città di riferimento, nel fondo valle, dei cavrigliesi) di P. Bargellini v'era nato e viveva lui. Così ci ritrovammo nella stessa classe, amando le stesse materie c gli stessi professori: il professor Bellini, per esempio, che insegnava letteratura e storia, leggeva "L'Espresso" e celebrava in classe i partigiani toscani torturati, loro restando zitti, a Villa Triste. Eravamo molto diversi: lui (orfano di madre dall'età di cinque anni e figlio del più importante, e intelligente, dirigente comunista della vallata) veniva a scuola col maglione dal collo alto ed i capelli un po' lunghi; io (figlio alquanto coccolato di un padre e di una madre piccolo-borghesi, come si sarebbe detto all'epoca) andavo a scuola in giacchettina simil elegante, camicia bianca con il colletto con le stecche e cravattina di quelle con l'elastico. Che nascesse un dialogo e un'amicizia tra due ragazzi così diversi sarebbe apparso impossibile a chiunque non sapesse che li univa l'amore per la lettura e, per usare un termine un po' abusato, per la cultura (che lui masticava quotidianamente, in casa, molto più di me, che l'andavo scoprendo assai più faticosamente e confusamente). Il dialogo e l'amicizia nacquero, o divennero stabili reciprocamente riconoscendosi, una mattina in cui si facevano, da parte della scuola, i cosiddetti "giochi della gioventù": Marco e io eravamo entrambi negati per lo sport (lui ancor più di me, che non son mai stato bravo a competere sul campo ma che ho a lungo amato seguire, per esempio e con sommo suo scandalo, le partite di calcio). Relegati ai margini dello stadio, apparentemente impegnati a seguire con passione e, per il nostro non essere con loro, rimpianto i compagni di scuola che meglio di noi (ma, in realtà, con nostro totale disinteresse) correvano e saltavano, ci mettemmo a parlare di libri e di letture. All'epoca, ero un patito dei romanzi di Emilio Salgari e di Jules (per me, Giulio) Venie. Lui, venendolo lì a sapere, mi trattò come un povero scemotto (un "tanacca", come in seguito avrebbe preso a definirmi) e mi parlò di un certo Edgar Allan Poe (a me, all'epoca, del tutto sconosciuto: nel mio ultimo viaggio in USA sono andato a Baltimora per visitarne la casa e la tomba, ripensando anche a Marco) e in particolare di un certo suo personaggio, tal Dupin, e di un'inchiesta condotta da quest'ultimo su una lettera stranamente rubata e da lui genialmente ritrovata. Naturalmente, pretesi che me lo prestasse, quel libro: lo lessi avidamente (seppur non mi parve, alla fin line, così diverso da Salgari e da Verne, ma mi guardai bene dal dirglielo). Ne riparlammo lungamente e frequentemente, da allora in poi, di Poe così come del-l'intera letteratura mondiale passata e presente e futura, con il coinvolgimento del suo, e quindi presto anche mio, amico Massimo Parigi. O sarà stato il viceversa, tra Marco e Massimo, nel diventarmi amico e farmi conoscere l'altro? Non saprei dire, quella della memoria non ò una scienza esatta. Diventammo, comunque, un trio inseparabile di esplorazioni, riflessioni, chiacchierate culturali. 11 nostro inno era Viva Maddalena di Sergio Endrigo. chissà perché, forse perché Maddalena diceva di "regalare notti bianche " e noi, di notti bianche passate non soltanto a parlare di cinema o di poesia, ne avevamo tanta, spasimante, ormonica voglia (Massimo sosteneva che se il buon Dio avesse davvero voluto che il sesso lo conoscessimo tardi, non ci avrebbe fatto così precocemente un uccello impelosentesi e tendente con frequenza crescente a indurirsi). Marco e Massimo, le cui famiglie erano di sinistra, mi aiutarono ad avvicinarmi al PCI e al marxismo. Al liceo scientifico di Montevarchi (cittadina a due passi da San Giovanni Valdarno: lì un Liceo c'era, essendo più borghese e perbenista) andammo insieme e fummo presto individuati come un trio di intellettuali comunistoidi. Tale individuazione poteva peraltro, in quegli anni Sessanta meno stupidi degli attuali anni Duemila, suggerire al mas-simo curiosità, nei ragazzi e soprattutto nelle ragazze della buona borghesia montevarchi- na, non certamente rifiuto e rigetto. Anzi, essere comunistoidi (chissà perché, non semplicemente comunisti) pagava persino, dopo un po' anche in termini se non del tutto sessuali quanto meno di vaga e promettente fascinazione. Dopo un po' coinvolgemmo l'intero Liceo in iniziative culturali e educative piuttosto belle e, per quei tempi e quei luoghi, coraggiose: dalla fondazione di un giornale della scuola intitolato "Il tarlo" (su cui Marco provocò scandalo, tra alcuni studenti baciapile e baciapanche e bacia/chissà cosa/ancora, per una polemica recensione de II Vicario di Hochut) all'uso di andare assieme, con gite scolastiche del tutto innovative, a vedere gli spettacoli teatrali più belli che si facessero in giro per la Toscana e per l'Italia. Fu proprio Marco a lanciare l'idea con un articolo, sul giornaletto scolastico, intitolato "Andiamo a teatro!". Nel 1964, ci recammo all'Eliseo di Roma a vedere La vita di Galileo di Bertolt Brecht, regia di Giorgio Strehler, con Tino Buazzelli. Recentemente, passando davanti all'Eliseo in taxi, un anziano tassista mi ha detto: "Quello, una volta, era un grande teatro. Ci hanno fatto, un sacco di anni fa, persino il Galileo di Brecht", e quando io ho risposto "Lo so, c'ero anch'io, avevo sedici anni" mi ha guardato con grande ammirazione e un po' d'invidia. Poi andammo a vedere, alla Pergola di Firenze o forse al Metastasio di Prato, Le baruffe chiozzotte con la regia dello stesso Strehler: ne posseggo un ricordo incancellabile, quello spettacolo modificò totalmente la mia idea di Goldoni: un autore epico, altro che trine e ventagli. E il Romeo e Giulietta shakespeariano con la regia di Franco Zeffirelli, che non girava ancora stucchevoli "santini " cinematografici e anzi faceva parlare Mercuzio come un trippaio del mercato di San Lorenzo. Poi Ci ragiono e canto curato da Dario Fo e del Nuovo Canzoniere Italiano eppoi Dopo la caduta di Arthur Miller, che recensii su "Il tarlo" definendo Marilyn Monroe un'oca e venendo perciò rimbrottato, giustamente, da Marco. E così via. Al Liceo, e anche in tale occasione Marco ebbe un ruolo di trascinamento, la gran parte degli studenti, me compreso, partecipò alla propria prima manifestazione di protesta politica: fu uno sciopero contro la riforma scolastica del ministro Gui, si preannunciava il Sessantotto ma io non lo sapevo ancora, mentre Marco già lo viveva (l'aveva probabilmente vissuto da quando era nato). Tra i professori che amavamo, al Liceo, c'era un certo Folco Zanobini: insegnava lettere, era giovane e simpatico, noi cercavamo appena possibile di frequentarlo anche fuori dalla scuola, per farci suggerire libri, per parlare con uno che leggeva e sapeva tante cose, per sentirci un po' diversi dagli altri studenti che dai professori venivano interrogati in aula ma non andavano mai a

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

interrogarli a casa loro. Un pomeriggio egli ci invitò, giustappunto, a casa sua, ci offrì il thè, ci parlò del suo lavoro non soltanto di insegnante liceale: stava scrivendo molte voci del Dizionario Devoto-Oli, una rivoluzione nel campo dell'italianistica. In casa, con molta dolcezza ai miei occhi, si aggiravano sua moglie (fu lei a portarci il thè) e un paio di bambini piccoli (uno gli era morto da poco o, entro poco, gli morì). All'uscita, quasi commosso, manifestai a Marco un'idea che mi aveva improvvisamente attraversato la mente ovverosia che quella vita, di studio sereno e raccolto, con intorno una famiglia il cui amore incoraggi la serenità e il raccoglimento di quello stesso studio, era ciò che mi aspettavo di provare, come grazia degli Dei, nel mio futuro di adulto. Marco mi derise molto, quasi irritato: la famiglia è una fregatura, affermò con dispetto e citando a sproposito Marx (che sapeva da me, proprio a partire da quegli anni, attentamente letto). "Anche Marx, nella Sacra Famiglia, ha detto che non ci sarà libera società senza la distruzione della famiglia stessa " proruppe convinto, senza sapere che la Sacra Famiglia che Marx irride, nel suo libro così intitolato, è l'accademica, filosoficamente-politicamente pusillanime, "famiglia" dei pensatori post-hegeliani tedeschi, non quella fatta di padre, madre e figli che, anzi, Marx amava molto (scappatelle con la cameriera a parte). Fuor della scuola, ci vedevamo di continuo, a casa sua o di Massimo, in una strana e affascinante mansardina. Talvolta anche a casa mia, ma stavo a Cavriglia ed era scomodo andarci assieme: io ci tornavo a sera, con uno scassatissimo autobus, ripensando febbrilmente a tutte le cose che ci eravamo detti durante il giorno. Parlavamo ore e ore: di libri, di politica e anche di donne, su quest'ultimo tema, peraltro, sapendo ancora assai scarse cose. Mia madre, quando andavamo a Cavriglia e passavamo ore nella mia camera o in salotto, diceva: "Sentirvi ridere è bellissimo". Noi, giovani brechtiani, associavamo questo suo dire alle risate dei fisici, esaltate da Galileo contro le preci dei monaci. Fondammo (anzi, ridammo vita) a un circolo culturale legalo alla Casa del Popolo di San Giovanni Valdarno e dunque al PCI che a San Giovanni Valdarno era particolarmente aperto e culturalmente vivace: il "Luigi Russo". Io ne divenni il presidente, Marco e Massimo, e altri ancora, gli animatori. Organizzammo conferenze e cicli di film. Persino, in collaborazione con la Biblioteca Comunale, su Jerry Lewis, sottolineandone la valenza politica di critica agli stereotipi della società americana: ci mandò un testo inedito sull'argomento anche Adriano Aprà, per noi all'epoca un mito. Ripensandoci oggi, mi paiono, turbe sessuali comprese, i più begli anni della mia vita. Lo dico sapendo di dire una cosa banale, risaputa, stracotta: ma io. quegli anni, li ho vissuti così e mi hanno segnato per sempre. Marco non finì il Liceo. Fu bocciato un paio di volte e si stufò. Non era un "ragazzo da scuola", punto e basta. Tutti i professori gli volevano bene (salvo un paio di stronzetti che odiavano in lui non il poco studiare ma il libero sapere) e lui non ebbe mai recriminazioni nei loro confronti. Andò, mi pare, alle Magistrali, ove prese il diploma di maestro: giustamente, visto che un maestro lo è sempre stato, senza saperlo né volerlo essere. Massimo e io, invece, il Liceo lo finimmo e andammo all'Università, iscritti a Medicina. Chissà perché. Io, che adesso faccio di tutto fuorché il medico (mi sono, pochi anni fa, laureato anche in Scienze dell'Educazione e oggi faccio il pedagogista e il formatore a tempo pieno, usando anche il cinema come strumento di formazione) non me lo ricordo proprio: forse perché pensavo, poi, di fare lo psichiatra o lo psicanalista. A San Giovanni Valdarno, peraltro, continuavamo, con Marco, a inventare e promuovere iniziative culturali. Egli, nel frattempo, aveva scoperto i nuovi linguaggi audiovisivi, la cultura di massa, il cinema in particolare, che da allora in poi fu tutto per lui, non più una delle tante forme culturali cui si interessa (accanto alla pittura, alla letteratura eccetera eccetera) un giovane intellettuale con vaghe pretese di neo-umanesimo, bensì la vita stessa, il sapere basilare, la chiave d'approccio a tutti gli altri problemi, il punto di vista sul mondo e su se stesso. Divenne cultore di "Filmcritica" e dei "Cahiers du Cinéma", rigettando con orrore il fino ad allora imperante "Cinema Nuovo". Mi spiegava, man mano convincendomi (anche perché ascoltarlo parlare del contrasto tra "Cinema Nuovo" e "Filmcritica" era come ascoltare le battaglie tra Greci e Troiani ne\\'Iliade, tanta era la passione e la capacità narrativa che ci metteva) che Roberto Rossellini era di gran lunga più grande di Serghei Eisenstein e che Howard Hawks era assai più poetico di Luchino Visconti. Un giorno mi fece telefonare, in nome della "politica d'autore", alla redazione di "Filmcritica", per invitare qualcuno della rivista a venire a San Giovanni Valdarno, per parlare in pubblico di questa nuova tendenza critica, più attenta al linguaggio, allo stile, alla creatività personale del regista che al contenuto ed all'ideologia del film. Vennero una sera, stipati dentro una miseranda Cinquecento (io, ingenuamente, chissà come mi aspettavo, più pomposamente, arrivassero i "nuovi critici" che venivano da Roma) Maurizio Ponzi, Luigi Faccini e Gianfranco Albano. Tennero la loro conferenza in Palazzo d'Arnolfo, nella sala più prestigiosa della città sti-pata di gente (di "compagni"): dissero che il movimento di macchina con cui Alfred Hitchcock in *Psycho* mostrava prima il pluri-accoltellato cadavere di Marion Craig/Janet Leigh eppoi la borsa con i soldi rubati era esteticamente e moralmente più bello di tutta la *Corazzata Potemkin*, che *Ombre rosse* era un capolavoro più grande di Tempeste sull'Asia (film che, naturalmente, i comunisti di San Giovanni Valdamo, tali essendo quasi unicamente i presenti in sala, non avevano mai visto ma che consideravano aprioristicamente un sommo e indiscutibile capolavoro, avendolo girato quel Pudovkin che era un genio della cinematografia sovietica), che all'ultimo Festival di Venezia essi avevano fischiato contro il Leone d'Oro assegnato a *La battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo, visto che in gara c'era anche l'assai più bello *Ali hasard, Balthasar* di Robert Bresson (ma avevano dovuto mostrare le loro tessere del PCI, cui tutti e tre erano iscritti, per non essere malmenati da quanti, un po' fascisticamente, li ritenevano, per quei fischi, fascisti, filo-colonialisti, razzisti). Ciò che ne capii già allora, ma ancor più oggi a posteriori, è che i cambiamenti della politica, se uno sa innovativamente percepirli, si rivelano in tanti modi, persino attraverso il preferire un film a un altro. I nostri ospiti "romani" (in realtà. Faccini era ligure, gli altri due non so) annunciarono anche che un gruppo di loro, già redattori ma poi dissidenti di "Filmcritica", stava per fondare una nuova rivista: "Cinema&Film", il primo numero della quale, qualche tempo dopo, fu presentato a Firenze in occasione della proiezione, in anteprima, de La presa del potere Luigi XIV di Rossellini. Marco e io fummo invitati a tale anteprima: già allora mi parve un onore ma, ripensandoci adesso, mi pare molto, molto di più. Un privilegio che mi ha aperto la mente. Per me, quella, fu un'esperienza grandiosa, perché per la prima volta vidi con i miei occhi e capii con la mia mente che Rossellini era grandissimo davvero, per meriti propri e non soltanto perché lo diceva Marco di cui, comunque, ciecamente mi fidavo. Quelli furono, per me, tempi di grandi lezioni: di libertà di spirito, di molteplicità dei punti di vista, di coraggio di navigare senza bussole. Era, in gran parte, merito di Marco. In quello stesso anno mi donò, per uno di quei miei compleanni che s'era preso l'uso di festeggiare con grandi mangiate e bevute a Cavriglia. Apocalittici e integrati di Umberto Eco (da noi molto ammirato: poi cominciammo persino ad andare a sentirne le lezioni, a Firenze, alla Facoltà di Architettura). Vi aveva apposto una dedica: "A Stefano, uomo senza miti, da un integrato". L'espressione "uomo senza miti" era legata a un mio amore, da lui rispettato ma sentito abbastanza lontano da sé, per la cultura torinese di Cesare Pavese e, anche, di Felice Balbo, un cattolico di sinistra che aveva scritto, giustappunto, un libro intitolato L'uomo senza miti. Anch'esso mi era stato regalato da Marco, qualche tempo prima, apponendovi un'altra dedica: "A Stefano. Solo tu, oggi, puoi leggere un libro come questo. Poi, insegnerai a noi". In realtà, Marco era tutt'altro che un integrato e io ero tutt'altro che un uomo senza miti il quale, un giorno, avrebbe potuto insegnargli qualcosa. Non saprei dire l'anno esatto (comunque, seconda metà degli anni Sessanta) in cui Marco conobbe Piero Bargellini. un geometra aretino, cine-amatore, che andava segretamente confezionando, nel chiuso della propria casa, non i soliti filmini segaioli che i cine-amatori producono per andare a mostrarseli e premiarseli vicendevolmente in festival di seconda scelta, bensì quelli che sarebbero diventati i massimi capolavori dell'Underground italiano. Piero era un profondo amante e conoscitore della cultura americana di quei tempi: parlava continuamente non solo dei grandi autori beatniks come Jack Kerouac e Alien Ginsberg e William Burroughs, ma anche, per esempio ma è un grandissimo esempio, di quel geniale sociologo che fu David Riesman (morto

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

proprio quest'anno), l'autore del bellissimo "La folla solitaria". Su questi fondamenti culturali egli andava costruendo film, a passo ridotto, di una bellezza assoluta, tremenda, mortale. Fu con Piero (sostenitore di nuove e allucinate illuminazioni, di uscite del sé dal corpo, di eterni presenti cosmici, che mi affascinavano per un verso, mentre ripugnavano per un altro alla mia cultura allora alquanto razionalistica), ma forse prima ancora, assieme a Piero, con altri "guru" man mano in quegli anni scoperti (Claudio Popovich. per esempio) che Marco cominciò a drogarsi: per quel che mi ricordo, trituravano pastiglie di Cardiazol, sciogliendole poi in acqua e quindi iniettandosi il tutto in vena. L'ho visto loro fare, mentre parlavamo di cinema, tante volte, non sapendo far altro da parte mia che star lì zitto e mogio. Il padre di Marco. Leonetto, che a un certo punto lo buttò fuor di casa perché non voleva smettere di bucarsi, mi ha talvolta accusato, con reciproco dolore, di non aver fatto abbastanza per impedire a suo figlio di mettersi sulla strada della droga (che orrenda espressione, a pensarci bene, ma non ne ho di meglio a disposizione). Leonetto non capiva, né a me era facile farglielo capire, che io ero talmente affezionato a Marco e così ricettivo rispetto alle cose che lui teorizzava, anche a proposito della droga, da avere abbastanza energia mentale e morale per non imitarlo ma certamente non abbastanza per convincerlo a smettere. Tornando al cinema: ricordo un giorno, del 1969, in cui vennero ad Arezzo, per partecipare a un dibattito sul cinema moderno, Adriano Aprà (che ci parlò, citando Nietzsche, di *2001, odissea nello spazio* appena uscito) e Gianni Menon. Marco colse l'occasione per portarli a casa di Piero e per far mostrare loro i suoi film. Vedemmo nel salotto di casa, in un silenzio sempre più emozionato e ammirato. Morte all'orecchio di Cogli (forse, o forse qualcos'altro, di altrettanto bello) e *Of* Aprà restò molto impressionato, ne scrisse subito su "Cinema&Film " (l'articolo si intitolava Prometeo liberato), Piero divenne ben presto uno dei più rinomati autori dell'Underground italiano. Con Piero e Marco facemmo poi, nel 1970, *Abbandonate ogni illusione, preparatevi alla lotta*, un film (di cui io scrissi i testi) finanziato dal PCI di San Giovanni Valdarno, in occasione delle elezioni. L'ho poi rivisto, vari anni dopo, ad un'edizione di Valdarno Cinema Fedic che dedicò, alla memoria di Piero, una propria sessione. Mi parve ancora, anzi ancor di più, bello. Le elezioni non c entravano più niente, nemmeno gli accenni alla guerra del Vietnam, nemmeno il francofortismo dei miei testi: era rimasto semplicemente un pezzo di bel cinema moderno anzi postmoderno. Spero possa essere ritrovato, possa girare, possa essere visto ancora. Ritorno al nostro (mio e di Massimo Parigi, non di Marco) andare all'Università: pren-demmo, con altri due studenti, un appartamento (quasi una vasta mansarda) all'ultimo piano, proprio sui tetti, di un austero palazzo al numero 19 di via della Scala, a due passi dalla Chiesa e dalla Piazza e dalla Stazione di Santa Maria Novella. Lì dormì spesso anche Marco, come ho già detto buttato fuor di casa dal padre. Quanti film vedemmo in quel periodo, avendo a disposizione i tanti cinema ed i tanti circoli e i tanti cineclub ed i tanti festival (per esempio, "Il festival dei popoli ", che si teneva al Poggetto. ove vedemmo per la prima volta i film-didattici dei "Newsreel", di cui poi scrivemmo su "Cinema&Film ') di quella Firenze straordinaria, da poco uscita dalla tragedia dell'alluvione (Marco. Massimo e io passammo alcune nottate, presso gli essiccatori di un mobilificio valdarnese, ad asciugare vecchi e fradici volumi della Biblioteca Nazionale), che pullulava di iniziative culturali, che preparava il proprio Sessantotto. Iniziò in quegli anni, a Firenze, il primo corso universitario dedicato al Cinema, alla sua teoria, alla sua estetica, alla sua storia. Lo teneva Pio Baldelli, presso la Facoltà di Magistero. Poiché il corso era assai seguito e implicava la proiezione di film, e poiché in Facoltà c'era poca possibilità, oltre che di far sedere molta gente, di proiettare film, Baldelli cominciò a tenere le sue lezioni (che erano anche, e soprattutto, occasioni di vedere, per poi parlarne, quei capolavori del cinema che in gran parte, nonostante il nostro amore per il cinema stesso, non avevamo mai visto) al Circolo Est Ovest, in Palazzo Medici Riccardi. Lì vedemmo un pomeriggio (io per la prima volta ma forse anche Marco) il mitico, per noi ormai convinti baziniani, *Viaggio Italia*. C'è, in quel film epocale, una scena in cui i due protagonisti, due biondi barbari del Nord come avrebbe poi detto a proposito d'altre cose Rossellini, assistono a una gettata di gesso nella vuota ma conformata nicchia lasciato intatta, dentro la lava solidificata, dai cadaveri degli abitanti di Ercolano e Pompei. Marco ne rimase impressionato, ne inventò (in ciò era bravissimo, forse il più bravo in Italia in quegli anni e dopo) un'interpretazione: Rossellini filmava la morte, soltanto il cinema poteva esprimere davvero la morte, soltanto il cinema poteva non tanto tenere in vita quanto continuare a mostrare nella loro vita/morte i già morti, tutti i già morti del mondo. Poche notti fa ho rivisto in televisione un filmato, del 1987, in cui Marco era vivo ancora ma, al momento in cui lo vedevo, era già morto. Eppure era lì, con i suoi occhi dolci color dell'acqua, con i suoi baffi mediterranei, con le sue manone mai ferme. Ho d'improvviso capito cosa volesse dire quando, nella sala allestita da Baldelli, mi disse nell'orecchio cose profonde, per me fin troppo, sul cinema e la morte: avevamo vent'anni o giù di lì, io non avevo ancora imparato a usare il cinema per meditare anzi vivere, la morte. Lui sì. Un giorno, venne a trovarci nell'appartamento di via della Scala e vi rimase vari giorni Enzo Ungari, altro cinéphile di provincia (spezzina, in tal caso) che il rapporto con "Cinema&Film" aveva tratto fuori dalla sua ligure tana e che avrebbe presto attratto a Roma. Enzo arrivò con una borsa piena di libri di Maurice Blanchot: anch'io leggevo e amavo questo profondissimo letterato francese ma ciò che mi stupiva sempre, in Enzo come in Marco, era la capacità, a me allora sconosciuta, di applicare al cinema (che per loro non era, come per me, un ramo importante di quella cultura generale che rappresentava il mio vero, e in verità un po' stantio, interesse, bensì una passione totale) tutto ciò che leggevano e che in me, invece, restava incasellato in un certo scomparto della mente, quasi che la mente (la mia, almeno) fosse un armadio fatto di tanti scaffali (lì la filosofia, lì la letteratura, lì il cinema, lì la medicina che all'epoca andavo studiando e imparando) non comunicanti tra loro. Un pomeriggio, con Marco ed Enzo, andammo a vedere, in anteprima a Firenze, quel bellissimo e tristissimo film che è *II mucchio selvaggio* di Sam Peckimpah. "Io, la rivoluzione, me l'immagino così" disse Enzo alla fine, dopo il sanguinosissimo massacro finale: mi spaurì, perché io, nonostante appartenessi all'epoca a un gruppo studentesco che si chiamava "Medicina rivoluzionaria ", speravo che la rivoluzione, anche da me vagamente auspicata, potesse avvenire un giorno col minimo spargimento di sangue, giusto qualche graffio qua e là. Peraltro, di quella sera, il ricordo più nitido e caro è quello di Marco che, pochi minuti dopo l'inizio del film, si mise prima a fischiare eppoi a gridare: "Non stanno usando il mascherino giusto! ". C'indusse a fischiare e gridare tutti, ma il proiezionista o non ci sentiva o non capiva perché lo facessimo. Marco si alzò, andò nella cabina di proiezione e cambiò lui (non sapendolo fare il povero proiezionista) il mascherino, mettendo quello giusto, che ci permise di vedere il film come San Peckimpah voleva che lo vedessimo. Questo era Marco, che rivelava il suo spirito indipendente e coraggioso anche nelle piccole cose. Era una persona profondamente buona (della bontà, peraltro, che nulla perdona ai malvagi nonché ai proiezionisti inesperti) e profondamente libera. Buona perché libera, libera perché buona. Non gli ho mai sentito pronunciare parole di invidia o di recriminazione verso gli altri: certamente, sapeva ben riconoscere gli opportunisti e gli stupidi, ma altrettanto certamente essi gli procuravano più pena, o riso, che rabbia. Non aveva interesse alcuno verso la carriera o la ricchezza o la fama o altre cose del genere. Possedeva, altresì, una straordinaria apertura e libertà mentale e morale, sapendo spontaneamente manifestarla in ogni suo pensiero e comportamento. Per esempio, quando usava la teoria della relatività (magari, in una versione alquanto liberamente, giustappunto, interpretata) per spiegare un certo film fondato su incertezze e salti spazio-temporali. Mi parlò a lungo, una sera eppoi forse anche una notte a Firenze, di nuove frontiere della scienza e di nuove frontiere del cinema: torno a pensarci continuamente quando mi rendo conto come a me, invece, ci sia voluta una pluriennale e volontaristica fatica per liberarmi da ciò di cui egli era libero da sempre ovverosia le compartimentazioni disciplinari di tipo scolastico e accademico. Soltanto oggi, a oltre cinquant' anni e dopo decenni in cui il mio essere medico e il mio essere cultore di cinema sono separatamente convissuti, ho scoperto la gioia di poter scrivere, e lo farò presto, un libro sulla medicina nel cinema (e molto mi addolora il non poterlo far leggere, quando l'avrò scritto, a Marco, così

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

come mi addolora il non potergli far leggere un altro mio libro, già scritto e in via di pubblicazione, dedicato ai rapporti tra la Toscana e il Cinema: si chiama Vista Nova. Il Cinema in Toscana, la Toscana nei Cinema e parla anche di Marco Melani e di Piero Bargellini ma, purtroppo, usando il passato remoto, il tempo dei defunti). Ancora per esempio, quella sua libertà assoluta di pensiero si manifestava nel suo modo di far politica. Mi vengono in mente tanti ricordi, in proposito, ma ne citerò uno solo: quello legato alla nostra comune partecipazione alla Marcia della Pace, per protestare contro la "sporca guerra" in Vietnam, promossa (in varie tappe che andavano da Milano a Roma) da Danilo Dolci, Andrea Gaggero ed Ernesto Treccani. Ogni sera si faceva tappa in un luogo diverso, che ospitava la marcia, che accoglieva e rifocillava i marciatori, che intorno a questo evento nazionale costruiva eventi locali. Una sera, che come sempre diventò presto tutta la notte, Marco mi spiegò, aprendomi prospettive davvero nuove di pensiero, che il vero senso politico della marcia era la marcia stessa. La marcia non era (come io, pur partecipandovi con entusiasmo, in fondo pensavo) un qualcosa di strumentale, socialmente attivato da tante associazioni e da tanti cittadini al fine di convincere la Politica, quella vera, quella dei politicanti, a fare qualcosa contro la guerra. Essa era già in sé e per sé, una politica nuova, pacifica e solidale: lo era in quel vivere assieme, per molti giorni e faticando congiuntamente e auto-organizzandosi e contando sulla solidarietà e l'accoglienza delle comunità locali man mano visitate, di migliaia di giovani, la gran parte dei quali scoprivano per la prima volta proprio lì nella marcia come nuovo modo partecipativo del far politica, la politica stessa, quella giusta, quella loro. Quante volte ho ripensato a quella notte in cui ascoltavo Marco dire queste cose, che man mano mi faceva capire, durante queste ultime settimane di girotondi e di marce spontanee di "borghesi riflessivi" e di adunate tipo Palavobis: tutti eventi, anche questi, di cui troppa gente si è chiesta in che misura fossero o meno utili alla Politica, quella dei politici di professione, senza capire che essi stessi erano, o potevano diventare, la politica, quella giusta, quella della gente. Nel frattempo. Marco continuava a drogarsi e a inventare sempre più artificiosi e rischiosi modi per continuare a farlo, ovverosia a procurarsi la roba da iniettarsi in vena. Uno di questi modi, per esempio, era il falsificare ricette per andare in farmacia (o mandarvi gli amici: una volta, una notte, anche me, con mio impotente dolore e mia impotente ubbidienza: fui "salvato" dal fatto che la farmacia che Marco mi aveva indicato come aperta anche di notte in realtà non lo era) a farsi dare boccette di Cardiazol. Un giorno, andò lui stesso in una farmacia casentinese che, malauguratamente, era gestita da una nostra ex insegnante liceale, che lo riconobbe subito e non lo perdonò, come non lo aveva mai perdonato a scuola. Lo denunciò. Marco ebbe, al tribunale di Arezzo, un processo dolorosamente umiliante: lo portarono in aula in catene, una cosa che a chi falsifica i bilanci aziendali, invece che le ricette mediche, non accadrà mai, anche se fa un danno sociale ben maggiore. Fu condannato al carcere. Il carcere era quello di Pistoia, ove è stato inventato persino uno dei più antichi e tipici piatti toscani, detto giustappunto "il carcerato". Visse tale, tutto sommato tremenda, esperienza con la consueta serenità: un giorno che andai a trovarlo mi raccontò che, ricevendo molta cioccolata e molte sigarette da casa, ne faceva dono ai suoi poveri compagni di cella così che loro, al mattino, gli ritirassero e gli tenessero al caldo la colazione, senza svegliarlo troppo presto per i suoi gusti di incorreggibile dormiglione. Nel periodo del carcere, mia madre gli scrisse una lettera. Non ho mai saputo, né da lui né da lei, cosa ci fosse scritto: immagino parlasse di madri (soprattutto della sua, uccisa da un treno quando lui era ancora assai piccolo). Uscito dal carcere, andò (come vari altri "toscani di cinema" in quel periodo: lo stesso Piero Bargellini, Donato Sannini, Roberto Benigni e così via) a vivere a Roma, in cerca di lavoro e, come suol dirsi, di fortuna. Il lavoro lo trovò nel mondo del cinema e in quello della televisione, e gli dette, credo, ampie soddisfazioni. Non saprei dire se trovò la fortuna, ma so che non l'avrebbe comunque trovata neppure se fosse rimasto in Toscana: la fortuna non faceva parte del suo destino, lui lo sapeva ed era contento (o almeno consapevolmente scontento) così. Marco era uno che sapeva di avere tanto dolore dentro di sé, di vivere sull'orlo di un abisso, di dover/voler presto morire, io credo. Non so perché. Me lo son chiesto a lungo, in passato, ma so adesso che non lo farò mai più. Ognuno di noi sceglie la propria vita, forse, o si illude di farlo. Io non so se la mia, che mi vede ancor vivo, è migliore della sua, che lo vede già morto. So soltanto che morti, un giorno, saremo tutti c due e con tantissimi altri, man mano con tutti, come scrive Stanley Kubrick alla fine del tragicamente bellissimo Barn' Lindon. C'è soltanto da augurarsi che quel giorno qualcuno, chissà chi, si ricordi di noi e della nostra amicizia. Per anni continuammo, comunque, a frequentarci, seppur più saltuariamente che in passato. Lo cercavo io quanto capitavo per vari motivi a Roma. Una sera, con Adriano Aprà, andammo a cena dal mitico Settimio ove. mi disse Marco conducendomici, si mangiava bene e si pagava poco e ove, mi disse Marco uscendone, si era mangiato bene come sempre ma si era pagato il doppio del solito, tanto io (cultore del cibo e curioso di trattorie e ristoranti tipici) avevo continuato a ordinare golosamente piatti e vini. Mi cercava lui, quando capitava, per far visita a suo padre con cui si era rappacificato, a San Giovanni Valdarno. Nel periodo, dal 1982 al 1990, in cui, del Comune di San Giovanni Valdarno feci l'assessore alla cultura, mi aiutò molto suggerendomi idee, collaborando a progetti, convincendo molti suoi bravi e illustri amici (da Enrico Rava a Victor Cavallo a Donato Sannini e a tanti altri ancora) a partecipare alle iniziative da me organizzate. A Roma tornò di nuovo, varie volte, in carcere. Durante uno di tali periodi, morì suo padre ma a Marco non dettero il permesso di partecipare al funerale. Ceravamo noi, per lui: gli amici valdarnesi (Massimo, io e tanti altri) e gli amici romani (Adriano Aprà, Enrico Ghezzi e così via). Però, ci tengo a dirlo, non eravamo lì soltanto per Marco. Ceravamo anche, direttamente, per Leonetto. Il quale, così preso dalla passione politica e da una vitalità giovanile che lo ha accompagnato fino all'estrema decadenza, forse non è stato un buon padre (ma ormai, essendo un padre anch'io, mi chiedo cosa ciò significhi e se mai lo si possa essere) però ha saputo, man mano, diventare amico di tutti gli amici di suo figlio. Non mi pare merito da poco. Poi Marco si ammalò. Poi morì. Il tutto non in pochi giorni, naturalmente, ma in vari anni i cui ricordi, però, sono tutti quanti in me annichiliti. Muti. Il giorno del suo funerale coincise con quello di un importante convegno, a Ravenna, ove ero tra i principali relatori. Scelsi di andare a Ravenna, dicendo a me stesso che non sarebbe stato serio mancare a un impegno professionale ormai preso da tempo. Oggi, ripensando a quel giorno, ritengo invece che l'impegno ravennate sia stato in realtà un dolente pretesto per fuggire lontano da quel funerale. Però, al convegno, mi sentivo a disagio, un po' in colpa: mi pareva ingiusto star lì a parlare di medicina e di cura del prossimo ignorando la recentissima morte del mio più caro e inquietante amico. Così, proprio mentre salivo sul podio per leggere la mia relazione, decisi improvvisamente di farla precedere da un breve ricordo di Marco (di cui, certamente, quella platea di operatori della sanità nulla sapeva). Ci provai ma non ce la feci. Fu così che quella platea, quel giorno, mi vide semplicemente piangere.

Stefano Beccastrini

Il testo è tratto da: Marco Melani. Il viandante ebbro. Scritti, testimonianze, conversazioni. A cura di Fabio Francione e Enrico Ghezzi. Il volume è pubblicato in occasione della IV ed. del Lodi Città Film Festival 23 – 26 maggio 2002 e della retrospettiva "Marco Melani. Il viandante ebbro. Film, video, conversazioni intorno all'ultimo flâneur del novecento", Parma 24 e 27 settembre 2002 e San Giovanni Valdarno, novembre 2002. *© Edizioni Falsopiano - 2002*

Cantiere 2 agosto. Narrazione di una strage

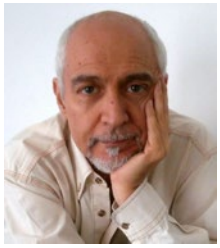
Marino Demata

E' pervenuta in questi giorni la prima iscrizione di un film corto per la nuova edizione del nostro Firenze FilmCorti Festival 2019. Si tratta di una iscrizione con la raccomandazione di non porre il film tra quelli in concorso, ma di proiettarlo come opera fuori concorso. Il titolo? *Cantiere 2 agosto. Narrazione di una strage.* Opera collettiva promossa e realizzata dall'Assemblea legislativa della Regione Emilia Romagna, in collaborazione con l'Associazione dei famigliari delle vittime, il film è un'opera unica al mondo. Viene realizzata il 2 agosto 2017, in occasione dell'anniversario della strage di Bologna e già il titolo sembra informarci delle peculiarità dell'opera: *Narrazione di una strage* e non "Cronaca di una strage". Non è un film in cui si riportano le atroci immagini di morte di quel 2 agosto, ma è un film nel quale 85 persone interpretano la vita comune delle 85 vittime allorchè erano ancora vive. Un film sulla vita e non sulla morte! Ciascuno degli 85 interpreti si impadronisce della vita di una delle vittime, cerca di conoscerla a fondo, di portare dentro di sé le sue caratteristiche, diventando in un certo senso l'alter ego di chi non c'è più da 37 anni. Dopo una lunga preparazione lunga un anno, dal 2 agosto 2016 al 1° agosto 2017, il giorno dopo, l'anniversario della strage, queste 85 persone comuni cominciano, come per incanto, a ridare vita, in 85 punti diversi della città, alle 85 vittime, a interloquire con molti dei superstiti, con i loro figli, con i loro parenti. E ciascun interprete mette a disposizione non solo se stesso, la propria inventiva, il propria giornata di lavoro "attoriale", ma anche la propria casa, il proprio negozio, la propria bottega artigiana. Gli 85 nomi e cognomi sono ricordati ciascuno in una locandina che dice: Brigitte Druhard narrata da Sara Persiani. Dunque 85 locandine con gli 85 nomi delle vittime ciascuna col nome del proprio interprete o la propria interprete. Qualcuno ha detto "finalmente ce l'ho fatta a lenire quel dolore rendendolo pubblico dopo 37 anni." La vita raccontata dagli 85 narratori è quella degli 85 innocenti che non ci sono più a causa di quella follia omicida i cui contorni e le cui precise motivazioni ancora non sono totalmente note. L'opera complessiva è stata di grande respiro, seguita in diretta da oltre 10.000 persone; essa poi viene riesaminata e rimontata utilizzando le 30 ore di "girato" negli 85 punti della città. Nella storia del cinema nessun film ha avuto questa gestazione e questo sviluppo! Con uno straordinario lavoro di montaggio il film diventa un docufilm di 48 minuti. Esso verrà presentato in anteprima il 31 ottobre 2017 al Teatro Celebrazioni di Bologna davanti a 1.000 persone e poi replicato per 15 volte. L'ultima tappa nella storia di questo film straordinario e unico è la riduzione del docufilm a film corto di 28 minuti, opportunamente fornito dei sottotitoli in inglese, per la fruizione da parte di un pubblico anche internazionale, quello che appunto di solito affolla i nostri Festival di film corti. Quali erano le finalità di questa operazione? La risposta ci viene offerta, all'interno dello stesso "corto" da Simonetta Saliera, Presidente dell'Assemblea legislativa della Regione Emilia Romagna. "85 persone comuni hanno perso la loro vita. Quali erano i loro sogni, le aspettative, le attese? Perché erano lì? Da dove venivano?" L'opera dunque vuole raccontare tutto questo attraverso gli 85 "storytellers" che interpretano quelli che in quel momento erano lì anche per caso, nella stazione di Bologna. Personalmente non so se fosse completamente chiaro a tutti gli ideatori e organizzatori l'incredibile risultato che avrebbero conseguito con quest'opera straordinaria e memorabile. Il bravo regista Matteo Belli, che si è avvalso della consulenza storica di Cinzia Venturoli, accenna con un tono quasi incredulo al risultato raggiunto. Infatti, nella breve intervista che appare nel "corto", Belli usa un termine molto appropriato: "metabolizzazione". Finalmente, grazie al lavoro degli 85 interpreti, la difficoltà ad accettare quello che è successo viene "metabolizzata". Il confronto – egli dice - con queste cose, con questi eventi, viene reso più affrontabile, "potendone parlare, potendone discutere, potendo ascoltare": "Ecco, noi volevamo parlare delle vite, ricordare le vittime come se fossero ancora vive". L'incredibile risultato è testimoniato proprio dai parenti delle vittime: per un giorno ciascuno di loro ha visto rivivere il proprio caro, gli ha parlato, è stato felice di questo nuovo inaspettato incontro: e proprio quello dice uno di loro" Sentirsi chiamare nuovamente dalla mamma e dalla nonna, anche se non sono la mamma e la nonna, è stato molto forte", testimonia il sentimento diffuso in tutti. La stessa consulente storica Cinzia Venturoli afferma che si è trattato di trasmettere la memoria in modo non convenzionale. E il discorso è di particolare valore per i giovani, quelli che non erano ancora nati quel 2 agosto e che ora hanno il diritto e il dovere di conoscere tutto quello che si riesce a conoscere di quella orribile strage fascista. Il discorso sui giovani riteniamo sia di particolare importanza. Ricordo una serie di interviste a giovani liceali bolognesi di qualche anno fa. Moltissimi di loro (troppi!) non conoscevano nulla della strage del 2 agosto. E tra chi era informato della strage pochi sapevano della sua matrice fascista! Anche per questi motivi il film che ci è stato inviato assume un valore straordinario: non solo per trasmettere ricordi in un modo assolutamente diverso e anticonvenzionale, ma anche per creare un varco nella non conoscenza, nell'oblio e nell'indifferenza.

Marino Demata

I dimenticati #46

Martha Mansfield


Virgilio Zanolla

Nel - purtroppo - ampio registro delle morti stupide, di cui abbiamo già fornito qualche esempio in questa rubrica, si annovera un caso decisamente inconsueto, che per il modo imprevisto in cui si verificò ha qualche similarità con la tragica fine della celebre danzatrice Isadora Duncan, avvenuta a Nizza quattro anni dopo: quello di Martha Mansfield, un'attrice di tutto rispetto, stranamente ricordata più per la singolarità della sua morte che per gl'indubbi meriti professionali; la sua figura merita perciò d'essere conosciuta meglio. Martha Ehrlich (cognome poi americanizzato in Early) - questo il suo nome 'al secolo' - era nata a New York il 14 luglio 1899, da Maurice e da Harriett Gibson; il padre era originario della Pennsylvania, la madre, un'immigrata irlandese giunta negli States nel 1885, proveniva dalla cittadina di Mansfield, nell'Ohio, dalla quale poi la figlia trasse il nome d'arte. Sei anni dopo la nascita di Martha vide la luce sua sorella Edith. Quando Martha aveva appena tredici anni suo padre abbandonò la famiglia. Proprio in quell'estate del 1912, ella fu presa dalla febbre della recitazione visitando a Mansfield la nonna materna, la signora D. H. Gibson, allorché ebbe occasione di prendere parte ad una rappresentazione teatrale semidilettantesca del *Romeo and Juliet* di Shakespeare, vestendo i panni del protagonista maschile, Romeo. Pochi mesi dopo, ormai decisa a diventare un'attrice, riuscì a ottenere una parte (ancora un ruolo maschile) nello spettacolo di Broadway *Little Woman*, la cui principale interprete era Alice Brady. Grazie alla sua precoce avvenenza - era bionda, aveva grandi occhi grigi, un bel profilo e un fisico procace -, presto riuscì a lavorare come modella, prestando le sue fattezze (anche per alcuni splendidi nudi) all'obiettivo del grande fotografo Alfred Cheney Johnson e a matite e pennelli del noto illustratore Harrison Fisher, la cui sapienza decorativa dette fama - tra le molte - anche a Dorothy Gibson, Clara Bow e Olive Thomas; grazie ad essi in breve tempo Martha divenne un soggetto piuttosto popolare nei *magazines* di moda e spettacolo. In attesa di affermarsi come attrice di prosa, Martha iniziò a prodursi anche come ballerina, danzando al Winter Garden, al New Amsterdam e al Globe, in musical quali *Hop O'My Thumb* ('13), *The Century Girl* ('16) e *On Whit the Dance* ('17), e apparendo più tardi nelle riviste di Florence Ziegfeld *Follies* ('18) e *Midnight Frolics* ('19). Intanto, si era accostata anche al cinema: era successo che nel '17, l'attrice Hazel Dawn, chiamata dagli Essanay Studios di Chicago a interpretare tre cortometraggi accanto al grande comico francese Max Linder, al suo debutto in terra americana, essendo indisponibile aveva fatto ai produttori il nome di Martha: la quale, contattata, accettò l'offerta firmando un contratto di sei mesi per uno stipendio di 250 dollari a settimana. In *Max Comes Across*, *Max Want a Divorce* e *Max in a Taxi*, diretti dallo stesso Linder, ella si trovò a meraviglia con lui, tanto che i due strinsero amicizia; e quando questi tornò in Francia, lei riprese a lavorare in teatro. Ma col cinema ormai il ghiaccio era rotto, sicché per la York Metro Corporation nel '18 Martha interpretò il ruolo di Muriel Latham in *Broadway Bill*, accanto ad Harold Lockwood: un dramma romantico scritto e diretto da Fred J. Balshofer, che ottenne un buon riscontro. Dopodiché, ella firmò un nuovo contratto, stavolta con la Famous Player-Lasky, per la quale lavorò in vari cortometraggi, ciò che tuttavia non le impedì di recitare anche per altre case di produzione, come la Pyramid Pictures, la Paramount, la Fox, la Film Specials, con ruoli a volte di spalla, altre di coprotagonista. Quell'anno stesso, apparve in *The Spoiled Girl* di Jack Eaton, con James Montgomery Flagg; nel '19 in *The Hand Invisible* di Harry O. Hoyt, con Montagu Love, in *The Perfect Lover* di Ralph Ince, con Eugene O'Brien, Mary Boland e Marguerite Cortout, in *Deve perdonare un marito?* (Should a Husband Forgive?) di Raoul Walsh, con Miriam Cooper ed Eric Mayne; nel '20 in *A Social Sleuth* (regista non specificato), con Johnny Dooley e Gilda Gray; e in *Mothers of Men* di Edward José con Claire Whitney e Lumsden Hare. Il film che la impose fu *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di John Stuart Robertson ('20), accanto al grande John Barrymore: che fu anche uno dei primi lungometraggi da lei interpretati; dove nel ruolo dell'ingenua fidanzata di Jeckyll, Millicent Carew (parte dapprima offerta alla grande attrice drammatica Tallulah Bankhead, che ebbe la leggerezza di rifiutarla) seppe mostrare notevoli doti espressive e guadagnò larga popolarità agli occhi del pubblico, tanto da venire inclusa nel *Who's Who on the Screen*, il libro che riportava notizie di tutte le celebrità dello schermo. In quel periodo si parlò anche di un suo ipotetico marito, del quale tuttavia non si seppe mai nulla di preciso. Dopo la lavorazione di *Women Men Love* di Samuel R. Bradley, con William Desmond e Marguerite Marsh (film che girato negli studios Talmadge di New York uscì soltanto nel '21), ormai definitivamente orientata verso il cinema, Martha si trasferì nella West Coast, nell'appena sorta Hollywood. Il suo primo film girato lì, dov'ebbe il ruolo della protagonista, fu *Civilian Clothes* di Hugh Ford ('20), accanto a Thomas Meighan: una gradevole commedia basata su uno scambio di coppie, alcune scene della quale vennero girate all'Avana. Seguì, ancora nel '20, per la Selznick Picture Corporations, con la quale firmò un contratto, il poliziesco *The Wonderful Chanche* di George Archaimbaud, con Eugene O'Brien e Rudolph Valentino al suo ultimo ruolo prima de *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*, il film che l'avrebbe lanciato nella leggenda. Nel '21 Martha lavorò in *His Brother's Keeper* di Wilfrid North, con Albert I. Barrett, un thriller basato sull'ipnotismo, in *Gilded Lies* di William P. S. Earle, ancora

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

con O'Brien, nel melodrammatico *The Last Door* di Earle, con Ralph Ince e O'Brien, e in *A Man of Stone* di Archaimbaud, con Conway Tearle e Betty Stowe, storia di un uomo diviso tra due donne, la moglie Lady Mary Fortescue (appunto lei) e l'araba Laila. Nel '22 fu la protagonista nel dramma *Queen of the Moulin Rouge* di Ray C. Smallwood, con Joseph Striker e Harry Harmon, singolare storia d'amore tra un violinista e la ballerina del notissimo cabaret parigino, e apparve nella commedia romantica *Till We Meet Again* di William Christy Cabanne, con Mae Marsh e Walter Miller. Il 1923, anno fatale per Martha, vide l'attrice impegnata in ben nove film, dove confermò il suo talento e la sua versatilità. Si comincia con *Is Money Everything?* di Glen Lyons, commedia con Norman Kerry e Miriam Cooper, e si prosegue con *The Woman in Chains* di William P. Burt, un dramma criminoso con Edward Kline Lincoln e Jean Acker; con *Youthful Cheaters* di Frank Tuttle, accanto a Glenn Hunter e William Calhoun: altro dramma, girato per gran parte a New York; con *Little Red School House* di John G. Adolfi, con Lincoln, Sheldon Lewis ed Harlan Knight; con *Fog Bound* di Irvin Willat, con Dorothy Dalton, David Powell e Maurice Costello, una storia a forti tinte di passioni contrastate. *The Silent Command* fu il primo film interpretato da Martha per la Fox Corporation, dopo la stipula di un contratto con questa casa di produzione, che nutriva progetti molto ambiziosi. Diretto da J. Gordon Edwards e prodotto dalla Fox accanto alla Marina Militare statunitense, con tra gli altri interpreti Edmund Lowe e Bela Lugosi al suo primo impegno hollywodiano, era un'opera di propaganda finalizzata ad acquisire finanziamenti dal governo per il rinnovamento della flotta; nondimeno, in esso l'attrice fornì un ulteriore saggio delle sue notevoli qualità interpretative. Ad esso seguirono la commedia *Potash and Perlmutter* di Clarence G. Badger, con Ben Lyon e Vera Gordon, che ottenne grande successo, e il giallo *The Leavenworth Case* di Charles Giblyn, con Seena Owen e Wilfred Lytell. Per il film successivo, *The Warrens of Virginia* di Elmer Clifton (remake di una pellicola di Cecil B. De Mille girata nel 1915, con Blanche Sweet, James Neill e Mildred Harris, tratta a sua volta da un dramma di William C. De Mille, fratello di Cecil, rappresentato con straordinario successo a Broadway nel 1907 con tra gli interpreti lo stesso Cecil e una giovanissima Mary Pickford), ambientato durante la guerra di secessione, la Fox non badò a spese: gli esterni vennero girati in gran parte a San Antonio, in Texas, con gran profusione di mezzi, figuranti, armi, cavalli, uniformi e sontuosi costumi. L'intento era sia di fare dell'opera una sorta di nuova *Nascita di una nazione*, sia di promuovere Martha, protagonista col nome di Agatha Warren, al ruolo di star; gli altri interpreti erano Robert Andrews, Lytell, Rosemary Hill, George Backus, Frank Andrews, Wilbur J. Fox e J. Barney Sherry. Successe però che il 29 novembre, al termine di una scena girata al Brackenridge Park, mentre ella si rilassava seduta a bordo di un'auto, un mozzicone di sigaretta gettato inavvertitamente da qualcuno propagò subito il fuoco alla gonna del complesso abito ottocentesco di Martha, con tanto di casacca e volant. Cercando invano di liberarsene, lei saltò giù dall'auto; con grande presenza di spirito l'attore Wilfred Lytell le gettò addosso il suo pesante soprabito, salvandole dalle fiamme la faccia e il collo, e col coraggioso autista si bruciò le mani nel tentativo si sfilarle il vestito; ma quando si riuscì finalmente a spegnere l'incendio Martha versava in gravi condizioni, con ustioni che ricoprivano il sessanta per cento del suo corpo. Venne subito trasportata nell'ospedale di San Antonio, dove le furono riscontrati «bruciori in tutte le estremità, tossiemia generale e soppressione delle urine»; ciò nonostante, i medici si dichiararono ottimisti, al punto da indurre la casa di produzione a stilare un comunicato eccessivamente lusinghiero, che riferiva come la Mansfield sarebbe presto tornata sul set; e, fatto incredibile, sotto stretto controllo medico, l'attrice venne incoscientemente riportata nella sua camera d'albergo. Ma la sventurata ragazza morì la mattina dopo alle 11.50, all'età di appena ventiquattro anni, quattro mesi e quindici giorni.. La sua morte destò enorme impressione e grande partecipazione. Accompagnata dall'attore Phillip Shorey, la salma di Martha venne trasportata nella sua casa di New York, e dopo le esequie - alle quali presenziarono, tra i molti, i colleghi John Barrymore, Gloria Swanson, Betty Compton e Anita Stewart, mentre la bara fu portata a spalle dal regista Edmond Goulding e dai produttori David Selznick e Samuel Goldwyn - venne inumata nel Woodlawn Cemetery del Bronx. Non si riuscì a stabilire chi aveva incautamente gettato il fatale mozzicone di sigaretta nell'auto: qualcuno sostenne che ad accendere la stessa era stata proprio Martha, nervosa; sua madre respinse tale ipotesi asserendo che la figlia non fumava, ma la sua affermazione non convinse tutti. *The Warrens of Virginia* uscì nelle sale solo alla fine del 1924: il regista decise di rigirare buona parte delle scene spostando l'infatuazione del protagonista da Agatha alla sorella Betty: in tal modo l'attrice Rosenary Hill venne promossa a protagonista della pellicola. Purtoppo, di questo film oggi restano solo alcuni disorganici spezzoni.

Martha Mansfield e Max Linder in "Max Come Across" (1917)

Martha Mansfield e Bela Lugosi in "The Silent Command " (1923)

Martha Mansfield e John Barrymore in *Doctor Jeckyll e Mr. Hyde* (1920)

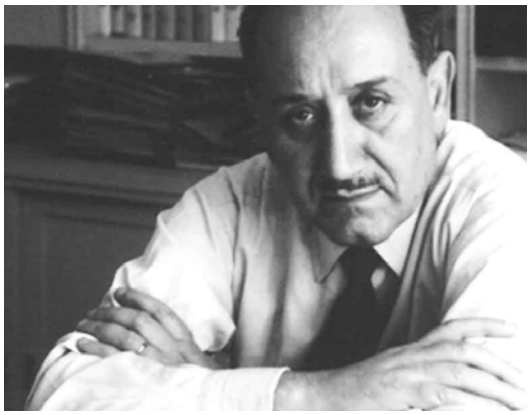
Virgilio Zanolla

L'avventura d'un povero cristiano tra televisione e teatro

Le problematiche siloniane alla luce delle difficoltà attuali attraversate dalla Chiesa

Giacinto Zappacosta

Lo stile asciutto ed essenziale, bastevole però a rendere psicologie, vicende storiche e personaggi, questi ultimi con le loro forti individualità, quali Pietro Spina e Luca Sabatini, richiama quello di Leonardo Sciascia. Ignazio Silone per noi Abruzzesi, perlomeno quelli con qualche anno sulle spalle, era ed è un punto di riferimento imprescindibile, qualsiasi fosse l'opzione politica di ognuno, e parlo di un'epoca nella quale le ideologie partitiche dividevano, a volte in modo lacerante e violento. L'autore di "Fontamara", e di altri romanzi significativi il cui elenco richiederebbe qui troppo spazio, era lo sbocco naturale delle nostre letture, che prendevano inizio normalmente dallo studio della "storia patria", come si diceva all'epoca, vale a dire dalle vicende della propria città o paese, per poi approdare al più ampio orizzonte della realtà regionale. In questo senso, le opere di Silone segnavano l'incontro con un autore che avvertivamo come nostro, come espressione di schietta ed austera "abruzzesità". Il libro che non poteva sfuggire alle nostre letture, che poi, nel corso degli anni, sedimentavano in utili interiorizzazioni, era senza dubbio, per le sue implicazioni storiografiche, storiche, etiche e religiose, "L'avventura d'un povero cristiano". Reso, in virtù di una precisa scelta dello scrittore, nella forma di una rappresentazione teatrale, il testo affronta, come noto, la vicenda di fra' Pietro Angelerio, il Pietro da Morrone divenuto papa col nome di Celestino V. Nella lettura dantesca, peraltro non certa nel suo contenuto, il "gran rifiuto", in aggiunta dettato da "viltade", suona come sbrigativo giudizio, sia detto col massimo rispetto per il Sommo Poeta, di chi è troppo addentro alla vicenda, nella contemporaneità di un "ghibellin fuggiasco" di lì a breve perseguitato dall'immediato successore di Celestino, quel Bonifacio VIII, al secolo Benedetto Caetani. Bonifacio e Celestino che, nel dramma siloniano, sono gli antipodi, i due termini contrapposti nei quali si dibatte la Chiesa di Cristo, ora come allora sbattuta nei perigli di un mare sempre in burrasca. L'uno, Pietro da Morrone, umile fraticello aduso alla solitudine, al nascondimento, alla preghiera, al digiuno, alla penitenza, ostinato, potremmo dire santamente ostinato, nella sua adesione e aderenza al Vangelo, l'altro sensibile alle lusinghe del mondo se non addirittura, per dirla apertamente, affascinato dal potere, di chiara marca mondana e politica. L'incontro, e lo scontro, tra queste due letture del messaggio di Cristo, ammesso, e non concesso, che la Buona Novella, in quanto Verità, possa soggiacere e piegarsi a gusti ed interpretazioni, sempre cangianti, dettate dal momento, si fanno drammatici nel dialogo, man mano stringente, tra il frate e il nuovo papa. È il punto nodale, reso ottimamente nell'adattamento televisivo in bianco e nero, che esalta il fascino delle scene, a cura della Rai. L'intero filmato è disponibile, gratis ovviamente, su YouTube. La maestria di attori di elevato livello, oggi scomparsi, quali Riccardo Cucciolla, nelle vesti del frate papa, e di Ferruccio De Ceresa, che dà anima a Bonifacio VIII, assieme alla sapiente regia di Ottavio Spadaro, anch'egli scomparso, ti rende il nucleo dell'intera vicenda, aspra, sofferta, metafora di parametri sempre presenti nella bi-millenaria storia della Chiesa. Da un lato la spiritualità, che comunque non travalica in insensibilità nei riguardi delle pene dei poveri e dei sofferenti, dall'altro il potere finalizzato a se stesso, compiaciuto ed ostentato. Il senso della missione pastorale dell'attuale Pontefice, Francesco I, mi sembra di poter dire al pari di fra' Pietro, è nel recupero del senso ultimo del Cristianesimo, depurato da incrostazioni e dalle schifezze che ammorbano il porcile ove albergano tanti, troppi ministri del culto che hanno macchiato d'infamia, suscitando grave scandalo, il proprio ruolo e, di conseguenza, che è la cosa più grave, l'immagine della Chiesa nel mondo. Non a caso, papa Francesco è oggetto di contumelie, significative nel loro disvalore, provenienti dall'interno stesso dell'istituzione, nella quale porporati di rango si adoperano per aggiungere caos al disordine già imperante. Non solo: c'è chi si spinge fino a negare la stessa validità, giuridica e trascendente, della elezione dell'ultimo Pontefice. Senza entrare nel merito della vicenda, gonfiata ad arte con tentativi talora patetici e ridicoli di delegittimare ciò che viceversa poggia su solide basi, spiace, ad esempio, la presa di posizione di Antonio Socci, che pure si dice cristiano. "Vorrei invitare i cattolici – così il noto giornalista in un recente intervento - a pregare perché il Signore conservi a lungo fra noi il papa Benedetto XVI, colonna forte della Chiesa e difensore della Verità. Che lo sostenga soprattutto in questo periodo di buio e di dolore per la Chiesa". È solo l'ultima invettiva, puerile come le precedenti, che evidenzia il malanimo nei confronti di "Bergoglio", immancabilmente così nomato negli elzeviri del Socci, la cui figura viene da quest'ultimo contrapposta a "papa Benedetto XVI". Come ad insinuare, scadendo nel grottesco, che in realtà il vero papa sia per l'appunto il dimissionario Benedetto. Soffia sul fuoco il cristiano impegnato nel bel mondo del giornalismo, suscita odio e trasmette rancore. Silone, che mai militò in associazioni di ispirazione cristiana, avrebbe modo e voglia di rimproverare l'affermata firma senese. La quale difetta di ciò che senza imbarazzo chiamo "obbedienza", vale a dire l'atteggiamento che deve contraddistinguere il seguace di Cristo nei riguardi del Papa. Socci ha fatto un'altra scelta, trovando spazio editoriale. Buon per lui.


Ignazio Silone (1900 - 1978)

"Avventura di un povero cristiano" testo portato in televisione (1974) dal regista Ottavio Spadaro

Giacinto Zappacosta

Sovrapposizioni ed evocazioni per un'ecologia delle immagini

Incontro con Luca Antoccia

Stefano Macera

Lo scorso giugno, al Teatro San Genesio di Roma, ho avuto la fortuna di visitare una mostra (Doppelbildnis) interamente basata sulla sovrapposizione di fotografie. Si trattava di un'esposizione personale di Luca Antoccia, insegnante e giornalista che già conoscevo per i suoi scritti su importanti riviste di cinema e per esser stato l'autore del primo libro saggistico su Wim Wenders uscito in Italia (Il viaggio nel cinema di Wim Wenders, Dedalo, 1994). Oggi, Luca collabora regolarmente con il mensile Art Dossier, dove si occupa di cinema e pittura, cortometraggi e animazione. Da sempre interessato al dialogo tra forme espressive diverse, egli evidenzia una peculiare filosofia già nella breve presentazione della mostra, in cui, per dire, il titolo in tedesco viene spiegato con "una reminiscenza di quando (...) alla Alte Pinakothek di Berlino venivo rapito dalla pratica degli antichi maestri tedeschi e fiamminghi di accostare due ritratti, due immagini, tirando fuori dall'insieme qualcosa di diverso e di più della somma delle parti". Sono parole che anticipano quell'intenso rapporto con le arti visive che è l'oggetto di questa intervista.

Prima di tutto, m'incuriosisce il tuo passaggio dalla scrittura alla fotografia. Com'è avvenuto?

Guarda, a monte trovo che sia già difficile definire cos'è la fotografia, visto che questa forma espressiva, nel corso della sua storia, a più riprese ha mutato i suoi confini. Per le mie realizzazioni parlerei più propriamente di immagini. Le quali nascono da un processo più spontaneo, meno "costruito" di quello generato portando con sé una macchina fotografica, perché vengono create attraverso l'iPAD. Un'applicazione che, certo, sul piano tecnico ha i suoi limiti, ma che, come ho potuto verificare nello svolgimento della mia attività, offre notevoli possibilità a livello cromatico. Va detto che, oggi, tutti in qualche modo producono immagini. E quelle realizzate da me, in principio, non mi sembrava che avessero in sé quel quid che porta a rendere pubblica una propria invenzione. Ma un'attività che poteva rimanere autoreferenziale ha subito una svolta a partire da un incontro al MAXXI di qualche anno fa. Allora ho scoperto che diversi fotografi contemporanei teorizzano che non è neppure più necessario scattare fotografie e si concentrano sul riutilizzo di quelle realizzate da altri. In un certo senso, possiamo parlare di "ecologia delle immagini", perché nella nostra società ce ne sono davvero troppe e questo eccesso può portare alla perdita della loro capacità significante. Però, questo discorso presenta un altro risvolto: il quid di cui dicevo può sorgere dalla sovrapposizione di due fotografie diverse, ognuna delle quali aiuta l'altra a ritrovare il suo senso ultimo.

E' interessante che tu abbia ricevuto un impulso da un momento di approfondimento al MAXXI...

Be', per me il convegno in questione ha coinciso perlopiù con un'indicazione di massima, agganciata ad una riflessione sulla direzione che sta intraprendendo la civiltà delle immagini. Ma su questa scia debbo segnalare un altro stimolo, proveniente da una mostra tenutasi al Museo Camera di Torino e relativa al fotografo ucraino Boris Michajlov. Un artista che realizza anche opere basate sulla sovrapposizione di due distinte fotografie, ottenendo effetti cromatici e d'atmosfera spesso sorprendenti. Di più, le sue immagini hanno sempre un che di surrealistico: analizzandole ho capito di voler realizzare qualcosa di simile.

Quali sono i tuoi lavori che direttamente si richiamano alla sua lezione?

In senso generale tutti, ma in realtà, nella concretezza del fare artistico, si dà vita sempre a qualcosa di lontano dall'esempio dei propri ispiratori. Che rinvia pure ad esperienze concrete, a quel che colpisce il nostro sguardo nelle più disparate occasioni. Per dire, una mattina, prendendo il treno per andare a scuola a lavorare, ho notato l'effetto del sole che batteva dietro i graffiti che coprivano i finestrini: per alcuni istanti, è passata sotto i miei occhi una vibrazione di colori degna delle vetrate di Notre Dame a Parigi. Ne è nata una foto che, da sola, ancora non sembrava possedere un'anima, ma che con la sovrapposizione di un'altra, riguardante alcune suore che ho incontrato al Plum Village, ha prodotto scintille. Non si è trattato, forse, solo di un'illuminazione occasionale: anche qui, come in altri miei lavori, si può avvertire l'eco di quel pensiero buddista che tanto mi ha influenzato. A partire da un concetto per me imprescindibile: l'impermanenza, ossia il carattere mutevole di tutte le cose di questo universo.

Luca Antoccia

Luca Antoccia, "Non vedi che siamo partiti già"

Luca Antoccia "Presenza" 2015

Oltre a questi aspetti riflessivi, nelle tue fotografie ho trovato molti rimandi alla pittura...

E' vero, ma questi echi si combinano sempre con esperienze personali. Per dire, mia figlia, seguendo un corso da truccatrice, mi mandava spesso foto del suo lavoro, in particolare concernenti l'attività di face painting. Ciò mi ha spesso ispirato e, in un caso, mi ha spinto a sovrapporre a un volto i preziosi ghirigori del mantello di un dipinto quattrocentesco ammirato a Bologna. Ne è derivato un lavoro che trae la sua forza dal connubio tra l'evidenza comunicativa della fotografia e la grana, la tessitura di una pittura di diversi secoli fa.

E per quanto riguarda il nesso con l'arte contemporanea?

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

So che tu sei un grande amante delle avanguardie del secolo scorso...

La vena surrealistica è emersa in diversi lavori, ad esempio in una foto scattata in Turchia, ad Izmir, raffigurante due ragazze vestite in modo tradizionale, sul ponte di un battello, in una giornata di pioggia e in uno scenario segnato dalla presenza dei grattacieli. Ogni volta che la vedevo pensavo alle persone in partenza, però, quando l'ho creata, la distanza tra me e il soggetto era troppo ravvicinata e inoltre ho dovuto realizzarla attraverso il vetro sporco e gocciolante. Era un'immagine che non poteva rimanere da sola, ma non sapevo a cosa associarla. Per un po' di tempo l'ho dimenticata, ma poi, in una libreria di Monte Mario, sono stato colpito da un bellissimo oggetto: una lampada-libro, che non ho potuto acquistare e che quindi ho fotografato. Successivamente ho compreso ch'era questa la compagna ideale della foto scattata ad Izmir, con quelle pagine aperte e così luminose. Nei miei cassetti è pieno di immagini che da anni sono in attesa di un'altra foto che conferisca loro un senso o, per meglio dire, l'unico senso possibile.

Rimaniamo sul surrealismo, inteso come avanguardia storica: poiché si è trattato di un fenomeno dalle infinite sfaccettature, mi piacerebbe sapere a quale degli artisti che vi hanno partecipato ti senti più vicino...

Direi che il mio punto di riferimento è Max Ernst, ossia il surrealista più materico, come testimoniano i suoi meravigliosi paesaggi biomorfici o fossili. E' nella sua opera che, una corrente davvero centrale nella cultura del XX secolo, è giunta ad interrogarsi più profondamente su ciò che sfugge alla logica ordinaria, trovando un nuovo equilibrio tra la psiche e il mondo. Non solo, le immagini di Ernst sono quelle che meglio anticipano una possibile rappresentazione della natura nel XXI secolo e, anche quando non mi riferisco direttamente a loro, sono in qualche modo presenti, orientando il mio modo di rappresentare l'ambiente circostante.

Tu hai iniziato la tua attività di scrittore in qualità di critico cinematografico per importanti riviste (Filmcritica, Cinema Nuovo). Tra quelli che scrivono sulla settima arte, i richiami alle altre forme espressive oggi sono molto rari: l'imperversare di una cultura cinefila ha finito per consolidare il mito di un cinema che si nutre esclusivamente di sé stesso...

Infatti, io ho sempre considerato quello dei cinefili un approccio assai discutibile e ho cercato sin dal principio di esplorare i punti di contatto tra il cinema e le arti figurative. Non a caso, il primo saggio che ho pubblicato, *Il paesaggio dell'anima*, che uscì sulla rivista *Filmcritica*, si basava sul parallelismo tra un frame di un lungometraggio di Wim Wenders (*Falso movimento*) e un'opera del pittore romantico Caspar David Friedrich. Le due immagini, in effetti, presentano la medesima struttura della forma e della luce.

Luca Antoccia "Nei fiumi nei muri" 2016

Luca Antoccia "Tornare a Bologna" 2015

Ecco, così mi introduci ad un altro tema che volevo trattare: ossia, il modo in cui vivi l'innegabile rapporto tra cinema e fotografia...

Naturalmente nella mia attività fotografica sono rilevanti e frequenti i richiami al cinema. Io ho sempre amato la dissolvenza incrociata tipica di quel cinema muto che non è una semplice tappa nell'evoluzione della settima arte, bensì un vero e proprio linguaggio autonomo. Grandi autori come Abel Gance e Fritz Lang hanno intuito che, in un film, i momenti di passaggio sono di cruciale importanza, assegnando alle dissolvenze notevoli valenze espressive. Dal mio punto di vista, la loro opera costituisce un precedente fondamentale.

E tra i cineasti attuali? Ce n'è qualcuno che ti ispira?

Certo, anche nel cinema odierno ci sono registi che sull'immagine ci lavorano seriamente, allontanandosi da un improduttivo formalismo e definendo uno stretto legame tra la ricerca estetica e lo sviluppo d'una tematica etica e spirituale. Penso soprattutto ad autori orientali come Wong Kar-Wai e Kim Ki-Duk. Come dimenticare, del secondo, *Primavera, estate, autunno, inverno...e ancora primavera*, dove lo studio della calligrafia è, per il monaco più giovane, una forma di espiazione?

Insomma, il tuo legame con l'oriente è davvero complessivo, spaziando dalla filosofia alla cultura visuale...

E' vero, infatti per *Art Dossier*, mi sono a più riprese occupato della cultura figurativa orientale e dei suoi punti di contatto con la tradizione visiva d'occidente. Per esempio, ho scritto su quanto Hayao Miyazaki, il grande autore di anime, sia stato influenzato dalla pittura europea. Per tornare, invece, sull'elemento filosofico, direi che lo si ritrova anche in lavori che non sembrano avere molto a che vedere col mondo orientale. Ad esempio, nella mostra dello scorso giugno ho esposto una sovrapposizione che nasce da una foto scattata ad Auschwitz, concernente un reticolato con la neve. La compagna di questa prima immagine è stata realizzata nell'ex Manicomio di Santa Maria della Pietà, dove mi aveva molto emozionato la scritta di un degente. L'accostamento tra i due universi concentrazionari ha avuto un impatto molto forte sui visitatori dell'esposizione, anche al di là delle mie aspettative. Forse perché, in questo caso, ho condensato le emozioni che ho provato quando sono stato ad Auschwitz, preso dalla sensazione che un po' della cenere delle vittime dello sterminio doveva essersi ancora conservata. In più la scritta (*Budda vivente*), rimanda a una concezione che ho mutuato dalle filosofie orientali, per cui, pur nell'intrinseca mutevolezza, ogni cosa resiste.

A questo punto, dopo un confronto a tutto campo con i tuoi riferimenti culturali, non mi rimane che chiederti, canonicamente, quali sono i progetti per il futuro...

Sono tante le cose che mi piacerebbe fare, a partire dall'avvio di una collaborazione con Marco Cavacini, uno scrittore che lavora in una piccola città dell'Abruzzo. Mi ha fatto vedere delle foto del nonno, risalenti agli anni '20 del secolo scorso e mi sono sembrate ottime, soprattutto nell'ottica di delineare ulteriori momenti di scontro tra le immagini del passato e quelle del presente. Il virato seppia naturale rimanda inevitabilmente alla nostalgia, ma forse quelle immagini, se trovano le loro "naturali" compagne, possono darci qualcosa di più. Di sicuro si tratterebbe di un'esperienza nuova, per me. Sia perché tra le foto che ho sinora sovrapposto non sono mai passati più di 5 anni di distanza, sia perché lo stesso Cavacini aveva intenzione di scrivere attorno alle immagini che realizzo. Dunque, si potrebbe sviluppare un inedito percorso di scrittura e fotografia intrecciate.

Stefano Macera

Per favore, non toccate le vecchiette! (1968). La follia di Mel Brooks ed il caustico umorismo di Mostel

Demetrio Nunnari

Nella sua lungimiranza il genio è sempre irriverente, poiché scorge la verità, mina gli schemi ed infrange idoli e miti. L'intuizione provocatoria è la *griffe* del migliore Mel Brooks, che nel '74, in *Mezzogiorno e mezzo di fuoco*, deride il western – regno inviolato di quel marcantonio di John Wayne – con un improbabile sceriffo "afro". Poco dopo, col suo *Frankenstein Junior*, rispolvera il bianco e nero nel pieno rigoglio dell'era del colore. E infine, con *L'ultima follia di Mel Brooks* (del '76), spiattella un film muto a mezzo secolo dalla comparsa del primo sonoro. In questo ideale percorso a ritroso trova il suo perché il bislacco *revival* neonazista di *Per favore, non toccate le vecchiette!* Joseph E. Levine non vuol saperne di produrlo; non è divertente abbastanza. Si ravvede grazie alla tenacia di Peter Sellers che, per caso, assiste al montaggio. Detta però una condizione che tradisce la natura delle sue perplessità: il titolo *Springtime for Hitler* – quantomeno imbarazzante – va cambiato nel più cauto *The Producers*. Anche in Italia la distribuzione opta a favore di una più divertita connotazione sensual-geriatrica. Ma andiamo alla trama. Max Bialystock (Zero Mostel), cineasta al tramonto, sbarca il lunario scoprendosi gigolò. Seduce attempate e vogliose donnine facendosi finanziare, fra un sexy giochino e l'altro, lavori inesistenti in cambio di interessi astronomici. Quando, un giorno, il contabile Leo Bloom (Gene Wilder) nota sui suoi registri un modesto ammanco, balena l'idea folgorante: se solo Bialystock racimolasse non pochi spiccioli ma cifre a sei zeri, certo di mettere in scena un *flop* clamoroso, potrebbe tenersi di diritto l'intera somma diventando milionario in un sol colpo. I due ordiscono così l'allegra bancarotta fraudolenta, andando subito in cerca della peggior opera teatrale mai vista. Setacciano invano decine di copioni; persino la storia di un tale Gregor Samsa che si risveglia scarafaggio, ma è troppo bella. Tutti, anche il lattaio, sembrano posseduti dal demone dell'arte. E all'improvviso eccolo: il raccapricciante dramma *Primavera per Hitler* di Franz Liebkind, un nostalgico del Reich che alleva piccioni e ci parla pure. Per non sbagliare, Bialystock e Bloom ingaggiano Roger De Bris, un regista mezzo travestito che "non riuscirebbe nemmeno a dirigere il traffico", e - per la parte del Führer - il cocainomane Lorenzo St. Dubois, per gli amici "LSD". A Broadway, la sera della *premiere*, tra svastiche, cannoni e lascive soldatesse con le cosce al vento pare la versione teutonica del Moulin Rouge. In sala sono impietriti dall'orrore. È un fiasco – *pardon*, un trionfo – senza precedenti. Ma, al secondo atto, Ellessedì si esprime in tutta la sua spaventevole *vis* comica, e il pubblico – piegato in due dalle risate e coi crampi all'ombelico – applaude fino a spellarsi le mani. Stavolta è la fine. I compari fuggono inseguiti da Liebkind che, furioso per l'oltraggio a "zio" Adolf, vuole farsi giustizia sommaria. A fatica, convincono il crucco che il solo modo di porre fine a quello scempio è far saltare il teatro. Max, Leo e Franz finiscono così in gattabuia, dove – foraggiati da galeotti e secondini – allestiscono *Prigionieri d'amore*, la commedia del momento. *Per favore, non toccate le vecchiette!* vale a Mel Brooks – esordiente alla regia - un Oscar per la sceneggiatura nel '69. Divenuto col tempo un classico, il film è oggi annoverato dall'indice AFI [American Film Institute] tra le cento commedie americane più belle di sempre, seguito a distanza da *Il grande dittatore* ('40) di Chaplin, capolavoro cui Brooks fa il verso in maniera insistita. Tra i comprimari, Mostel è il mattatore assoluto. La sua comicità è quella di un *habitué* del palcoscenico; corrosiva, materica, bisognosa d'uno spazio quasi totale. Al suo fianco l'acerbo Gene Wilder ne esce adombrato, lontano dalla esilarante insania del futuro "Frankenstin". Nel complesso, però, la loro ironia si mostra alquanto pugnace. Il senso del "brutto", approdato al cinematografo con l'espressionismo tedesco attraverso categorie quali il deforme e il ripugnante, viene qui declinato in foggia di grottesco sarcasmo. Bialystock che flirta con rugose verginelle, che annusa il canovaccio di una *pièce* definendola «puro sterco»; Lorenzo St. Dubois (Dick Shawn) che sculetta nel bel mezzo di un provino. La premiata ditta "Bialystock & Bloom" si scaglia contro l'ipocrisia – o, forse, il potere - di tanto *showbiz* e della critica, che svendono un incapace per attore di successo, ed elevano una roba stomachevole alle altezze dell'arte. Come nel cinema espressionista di cui sopra – ma in un clima di folleggiante ilarità -, anche qui i contorni tra il reale e la sua percezione sono sfumati, soggettivi. L'impossibile è una chimera. Non è peregrina, infine, l'ipotesi di una velenosa stoccata alla cultura benpensante dello "Zio Sam" che, all'indomani del secondo conflitto bellico, riabilita con precipitosa indulgenza strateghi e gregari di una ideologia funesta e criminale. Levine, in fondo, non aveva tutti i torti. Un film scomodo, ma sfacciato e geniale, *The Producers*, a cui un titolo sterile e fiacco non ha sottratto il "dovuto" successo.

Demetrio Nunnari

Il regime fascista e la settima arte: tra telefoni bianchi e telefoni neri, il cinema italiano dal 1930 al 1943

Pierfranco Bianchetti

Sono gli anni cosiddetti del "consenso", quelli che vanno dal 1929 al 1935. Il fascismo dopo aver eliminato gli avversari politici e grazie a provvedimenti popolari (i treni della domenica a prezzi molto economici, ecc.), assapora la conquista del potere quasi assoluto. Strumenti di propaganda di regime sono la radio, le manifestazioni sportive e culturali nelle quali coinvolgere soprattutto i giovani, ma non il cinema che è utilizzato prevalentemente per esaltare i risultati ottenuti dal governo di Mussolini con la proiezione nelle sale cinematografiche dei filmati retorici, i famosi Cinegiornali Luce. All' inizio degli anni Trenta qualcosa però cambia grazie alla figura di Luigi Freddi, brillante giornalista di *Il popolo d' Italia* e uomo politico di primo piano, che dal 1934 al 1939 ricopre la carica di Direttore Generale per la Cinematografia e in seguito è alla guida di Cinecittà. Freddi, milanese di famiglia umile, si dedica alla carriera giornalistica dopo aver interrotto gli studi molto giovane. Autodidatta molto colto, legato al movimento futurista, aderisce al fascismo fino dalle sue origini. Inviato in tutto il mondo come corrispondente, arriva ad Hollywood, dove è colpito dalla potente organizzazione degli studios americani. S' impegna allora per riprodurre questa sistema imprenditoriale in Italia al fine di rinnovare radicalmente la nostra cinematografia. Così nasce il mito "dell' arma più forte", il cinema che il fascismo utilizza per indottrinare le masse popolari. Eppure la storia c' insegna che una cinematografia di regime si svilupperà poco e con molta difficoltà. Quattro sono le pellicole considerate vera espressione del ventennio: *Camicia nera*, 1933 di Giovacchino Forzano; *Vecchia guardia*, 1935 di Alessandro Blasetti; *Aurora sul mare*, 1935 di Giorgio Simonelli e *Redenzione*, 1942 di Marcello Albani. La propaganda fascista prenderà poi strade diverse che, come scrive Morando Morandini, si divideranno in quattro categorie principali: il genere patriottico-militare con protagonista soprattutto l' Aviazione, arma privilegiata del regime al centro della storia di *I trecento della Settima*, 1943 di Mario Baffico, *Quelli della montagna*, 1943 di Aldo Vergano, seguite dopo lo scoppio della seconda guerra mondiale da altre d' impostazione però antiretorica quali *Uomini sul fondo*, 1941 di Francesco De Robertis, *La nave bianca*, 1941 di Roberto Rossellini, *Treno crociato*, 1943 di Carlo Campogalliani, *Squadriglia bianca*, 1942 di Jon Sava. Altro filone è quello dell' opera in costume i cui principali titoli sono *Scipione l' Africano*, *1937* di Carmine Gallone, *I condottieri- Giovanni dalle Bande Nere* di Luis Trenker, 1937, *Ettore Fieramosca*, 1938 di Alessandro Blasetti, *Campo di maggio*, 1935, *Villafranca*, 1933 e *Re d' Inghilterra non paga*, 1941 di Giovacchino Forzano, *Pietro Micca*, 1937 di Aldo Vergano e *Sant' Elena piccola isola*, 1943 di Umberto Scarpelli e Renato Simoni. Terza categoria sono i film africani come *Squadrone bianco*, 1936 di Augusto Genina, *Sentinelle di bronzo*, 1937 di Romolo Marcellini , *Luciano Serra pilota*, 1938 di Goffredo Alessandrini, *Sotto la croce del Sud*, 1938 di Guido Brignone e ancora un ultimo filone è rappresentato dalle pellicole anticomuniste e antibolsceviche, quali *L' assedio di Alcatraz* ancora di Augusto Genina, *Carmen tra i rossi* di Edgar Neville del 1939 ambientati durante la guerra civile di Spagna; *Sancta Maria-La muchacha de Moscù*, 1941 sempre di Neville e *L' uomo della croce*, 1942 di Roberto Rossellini che esaltano la religione come antidoto all' ateismo, oltre a *Odessa in fiamma*, 1942 di Carmine Gallone, *Orizzonte di sangue*, 1942 di Gennaro Righelli e il più celebre *Noi vivi – Addio Kira*, 1942 di Goffredo Alessandrini. Il fascismo in realtà come tutti i totalitarismi (la commedia spensierata tanto amata dal pubblico tedesco sottoposto ai bombardamenti degli alleati nella seconda guerra mondiale; i film storici in costume realizzati nella Spagna franchista, ecc.) preferisce incoraggiare il cinema d' evasione caratterizzato da intrecci complicati e poco credibili e collocato non di rado in paesi immaginari nei quali poter raccontare storie di divorzi, di adulteri, di libertà sessuale che nella vita reale italiana non sarebbero certamente accettati. È il cosiddetto *cinema dei telefoni bianchi* per via della presenza di apparecchi telefonici dal colore bianco appunto, simbolo dell' alta borghesia benestante. Tra i registi di quel periodo Alessandro Blasetti e Fernando Maria Poggioli rappresentano i due punti divergenti. Il primo è un autore di geniale capacità sperimentale capace di inventare un nuovo linguaggio, una nuova tecnica filmica e di creare una galleria di personaggi di casa

segue a pag. successiva

"Darò un milione" (1935) di Mario Camerini

"Ettore Fieramosca" (1938) di Alessandro Blasetti

"Giarabub" (1942) di Goffredo Alessandrini

"Gli uomini, che mascalzoni" (1932) di Mario Camerini

segue da pag. precedente

nostra davvero attendibili. Il secondo invece insuperabile esponente del cinema calligrafico (legato ad elementi letterari e figurativi) è in grado di far digerire ai censori ogni tipo di audaci situazioni trasgressive mascherandole con abilità. Per gli studiosi e i saggisti della settima arte però Mario Camerini, l' inventore della mitica coppia Vittorio De Sica- Assia Noris, è il cineasta che più di tutti, è stato capace di raccontare il mondo della piccola borghesia, quella classe sociale alla quale aspiravano molti italiani di ben più umili origini. Le sue opere

"Noi vivi" (1942) di Goffredo Alessandrini

sono piene di ironia, di simpatia, di allegria anche se non tutte le sue pellicole saranno apprezzate. Ad esempio *Il cappello a tre punte*, 1934 farà infuriare Mussolini, che irritatissimo sbatterà la porta alla fine della proiezione privata del film ritenendolo troppo irriverente nella raffigurazione del mondo borbonico. Ca-

"Lo squadrone bianco" (1936) di Augusto Genina

merini, da *Gli uomini che mascalzoni* a *Al signor Max*, da *Grandi magazzini* a *Darò un milione*, farà divertire il pubblico italiano alla ricerca di un cinema lontano il più possibile dalla loro realtà di vita. Francesco Savio, autore del volume monumentale *Ma l' amore no* dedicato alla cinematografia italiana di quel periodo e costituito da ben settecento ventidue schede di lungometraggi a soggetto, conferma la vera mancanza di un cinema di regime perchè il fascismo "vide nei film piuttosto un pericolo che un' arma (la più forte secondo lo slogan mussoliniano) e incoraggiò, semmai, la tematica d' evasione, chiedendo sottovoce ai confezionatori di pellicole storiche, e poi, di quelle di guerra, la divulgazione di certi motivi retorici, quali la fierezza della stirpe e gli egregi sentimenti nazionali".

Pierfranco Bianchetti

Abbiamo ricevuto

Il cinema di Ingmar Bergman

Roberto Chiesi
Gremese editore

Nell'anno del centenario, il libro definitivo sull'universo visionario e poetico di un genio del cinema.

Ingmar Bergman ha spesso evocato il mondo della fanciullezza ma sempre come accesso privilegiato alla dimensione della fantasia, dunque della materia selvaggia e irrazionale dei sogni, dove si celano le pulsioni più segrete e rivelatrici dell'Io. La forza prodigiosa delle creazioni visive e narrative del regista svedese - un cavaliere medioevale che gioca a scacchi

con la Morte; un vecchio e i fantasmi della sua infanzia; il pericoloso confronto fra le identità di due donne; un bambino in lotta contro il Male incarnato da un vescovo - deriva anche dal loro radicarsi in un immaginario nutrito di una tradizione letteraria e figurativa che arriva fino al '900 e alle ombre predilette di Strindberg e Ibsen. Dalla fine degli anni '30 fino alla morte avvenuta nel 2007, Bergman è stato l'autore di un'opera immensa che si è espressa nelle regie teatrali, nella scrittura drammaturgica e narrativa e ha raggiunto fama e prestigio internazionali grazie al cinema e ad una filmografia di quasi 70 film. In questo libro, una sorta di guida analitica e storica al cinema bergmaniano, corredata di un imponente apparato iconografico basato quasi esclusivamente su fotogrammi tratti dai film stessi e scelti in stretto rapporto con il testo, vengono esaminate una ad una tutte le opere cinematografiche del maestro svedese: da Crisi (1946) a Sarabanda (2003), passando per i classici degli anni '50 (Il settimo sigillo, Il posto delle fragole), i film da camera degli anni '60 (Persona, L'ora del lupo), fino a Sussurri e grida, al film-fiume Scene da un matrimonio e alla magistrale summa di Fanny & Alexander. Ogni film viene riletto nelle sue matrici, nella storia delle sue vicissitudini e manipolazioni censorie, nella sua originalità e autonomia così come nelle connessioni con l'intera opera del regista. E per la prima volta vengono trattati in modo esaustivo anche i film prodotti per la televisione tra il 1957 e il 2000, "cinematografici" a tutti gli effetti.

Roberto Chiesi, critico cinematografico e responsabile del Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini della Fondazione Cineteca di Bologna, membro dei comitati di redazione di "Studi pasoliniani" e "Cineforum", è autore e/o curatore, fra gli altri, dei libri Hou Hsiao-hsien. Cinema delle memorie nel corpo del tempo (2002), Jean-Luc Godard (2003), Pasolini, Callas e «Medea» (2007), Pier Paolo Pasolini La rabbia (2009), Il cinema noir francese (2015), Cristo mi chiama ma senza luce. Pier Paolo Pasolini e Il Vangelo secondo Matteo (2015), «8 ½» di Federico Fellini (2018) e di alcuni titoli della collana dvd "Bergman Collection" della BIM.

Da settembre in tutte le librerie e in vendita online su
amazon.it, lafeltrinelli.it, ibs.it, hoepli.it, libreriauniversitaria.it, unilibro.it, libreriagremese.it, libroco.it, librochevuoitu.it , mondadoristore.it, sololibri.net

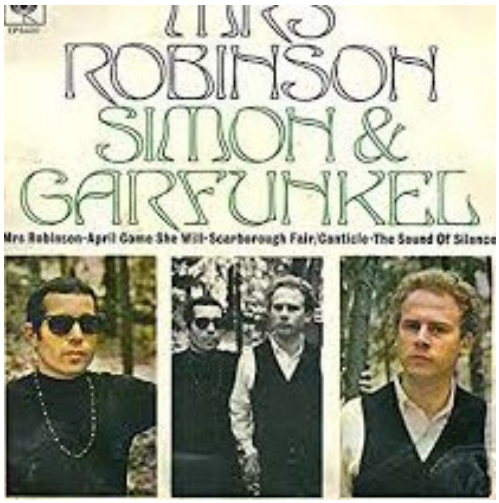
303 pagine, 200 immagini, 35 euro

Canticos

Natalino Piras

La prima assonanza è con *Canticle*, quanto accompagna la dizione di *Scarborough Fair* di Simon&Garfunkel. *Canticle* è come una preghiera e richiama i nostri di canticos, dentro e fuori la chiesa come luogo del sacro ma pure sue laicizzazioni. Chi canta prega due volte, anche fuori dal tempio. Ero sui vent'anni quando sentii la canzone all'Ariston di Nuoro, allora esisteva in Viale del Lavoro, poi passato a Upim. Avevo pagato regolarmente il biglietto e per questo, solo per risentire quella struggente melodia, vidi *Il laureato* (*The Graduate*, 1967, regia di Mike Nichols dall'omonimo romanzo di Charles Webb, 1963) per tutte le altre volte che lo replicarono. Me ne andai via, ultimo spettatore, che fuori era notte fonda. E dire che il film inizia con un altro capo d'opera, *The Sound of Silence* e ha come corpus narrativo *Mrs. Robinson* (Dustin Hoffman su un'Alfa Romeo Duetto diretto a Berkeley per riconquistare Katharine Ross) un tema che io considero importante e rivoluzionario come *Bella ciao*. Cucù Mrs. Robinson: chi se la scorda Anne Bancroft che seduce Benjamin destinato a rubare dall'altare, dove sta sposando uno che non ama, sua figlia Elaine. Anni fa, alla prima delle notti bianche a Nuoro, abbiamo messo su con Nino Pericu e su tenore "Mialinu Pira" di Bitti, una perfomance chiamata *Maghias*. Era incentrata su Don Marulfo (Dalton Trumbo- Garcìa Marquez- Juan Rulfo nella formazione del nome) che va alla cerca di Gavino De Lunas, struggente voce, il più grande cantadore a chitarra della tradizione sarda, combattente della Resistenza, uno dei martiri delle Fosse Ardeatine. La voce di Delunas, è registrata da un vecchio disco: *Si mi olto tottu in giru, bido solu abba e bentu, pro me tottu est ispaventu, chi mi brivat de respiru* (Se mi guardo attorno in giro, vedo solo acqua e vento, per me tutto è spavento, che mi priva di respiro). A un certo punto la cantica di Gavino si armonizza con *Mrs. Robinson* di Simon&Garfunkel e al ripetersi di tip tiriri ti tiriri ti tocca a su Tenore contrastarlo, con un tippa tappa tuppone di forte accento barbarico. Come a preludio del rimbombo cupo che si sente alle Ardeatine, uno dei 355 colpi alla nuca opera dei nazisti, e la voce di Pericu che esclama: "Ma lo sparo non riuscì a far tacere il bardo". Intendo questo per colonna sonora, per musica da film: la sua capacità di narrazione. Anche dei silenzi. Certo bisognerebbe avere la capacità tecnica di Amédée Ayfre, prete, che contrapponeva l'estetica del realismo cinematografico al cinema religioso. Ayfre ci ha lasciato preziose letture sulla pista sonora dei film che correva parallela alla dentellatura della pellicola. C'è in queste letture come una interazione di racconti tra di loro distanti solo geograficamente. Ma uniti appunto nella capacità di narrazione. Come nel *tempo curvo* (la definizione è di Cesare Segre) di *Cent'anni di solitudine* che mette in sintonia di visione e d'ascolto tutte le Macondo del pianeta: ogni volta aggiungendo nelle sue curvature (ripetizioni e refrain) qualcosa che si era dimenticato o tralasciato. Come quando, per tornare a Delunas, uno rivede le Ardeatine nella carrellata sugli uccisi dentro le grotte di San Isidro, in *Giù la testa* (1971) di Sergio Leone. Nel mucchio dei *cani spenti* (Garcìa Lorca) ci sono anche il padre e l'innumerevole prole (*non li avevo mai contati*) di Juan Miranda (Rod Steiger), bandito messicano cooptato nella rivoluzione di Villa-Zapata-Madero (quanta filmografia) da John Mallory (James Coburn), rivoluzionario irlandese in fuga, con il vessillo verde dell'Ira nascosto tra le sue robe (quanta altra filmografia). Il tema *Sean Sean, Scion Scion*, ripetuto come fuga in avanti e flash back, contrappunto alla dinamite e al ralenty, così la musica di Ennio Morricone. Sta appieno nella funzione che hanno i canticos nel cinema. A voce di donna, assolo lirico, vale molto il finale di *Giù la testa* che aggiunsero quando il film fu restaurato. Si scopre che Mallory e il suo ex amico e compagno di lotta armata, da lui ucciso perché, sotto tortura ha tradito, amavano la stessa donna. E tutti e tre erano consapevoli. Ricordo, per tornare all'incipit di questa nota, che dopo aver sentito *Scarborough Fair* al cinema sono andato al suo inseguimento come se stessi cercando il Graal (un'altra filmografia che mi ha sempre preso). Allora non esistevano musicassette e altri media di immediata riproducibilità tecnica di immagini e suoni, perlomeno in Barbagia. Internet c'era già ma stava altrove. (Eppure di lì a poco, nel pamphlet *Il cinema italiano servi e padroni*, 1971, Goffredo Fofi avrebbe preannunciato la visione delle prime dei film seduti nel salotto di casa). La cerca di *Scarborough Fair* ebbe termine quando scoprii che la sua versione italiana, *La fiera del perdono*, cantata dai Califfi, la si poteva sentire anche nei juke-box dei nostri bar. La voce di Delunas invece, la ascoltavo spesso, nella cukina scura di casa mia, nel rione di Buntanedda, una 45 giri fronte/retro come quello contenente la colonna sonora di *Per un pugno di dollari* (1964) e *Per qualche dollaro in più* (1965). Il fischio e altri rumori assemblati dal genio di Morricone che suonavano, in quell'estate del 1968, a intervallare la notizie che la radio e la tv in bianco nero, davano dell'invasione della Cecoslovacchia, i carri armati sovietici nelle strade di Praga. Come a Budapest nel 1956. La musica e le canzoni dei film sono la parte che intera il tutto. Nella finzione ma pure nella storia e nelle storie. Non potrebbe esistere, per stare nel western, *Mezzogiorno di fuoco* (*High Noon*, 1952, regia di Fred Zinnemann, musiche di Dimitri Tiomkin) senza l'ossessivo e quanto mai narrante tema musicale *Do Not Forsake Me, oh My Darling*, non mi abbandonare mia cara, non adesso. Scandisce il tempo reale-tempo filmico del film. Come un tic tac d'orologio. Il motivo che accompagna tutto l'andare dello sceriffo Kane nelle deserte strade di Hadleyville, adattato rivoluzione messicana lo si ritrova in Tepepa (1969, regia di Giulio Petroni, musiche di Ennio Morricone, ma ci sono anche nella stesura del racconto e nei canticos Franco Solinas e Ivan Della Oppure, per stare alla solitudine dei giusti in *My Rifle My Pony and Me* e *Cindy* che tutti insieme cantano Dude (Dean Martin), Colorado (Rick Nelson) e Stumpy (Walter Brennan) in *Un dollaro d'onore* (*Rio Bravo*, 1959, regia di Howard Hawks, musiche di Dimitri Tiomkin). E dire che questo film, inserito nel 2014 nel National Film Registry della Library of Congress, Hawks e quel gran pezzo di reazionario di John Wayne (lo sceriffo John T. Chance) lo pensarono come risposta patriottica all' "antiamericano" *Mezzogiorno di fuoco* che trasponeva in western la caccia alle streghe durante il maccartismo.

"Il laureato" (The Graduate) 1967 di Mike Nichols

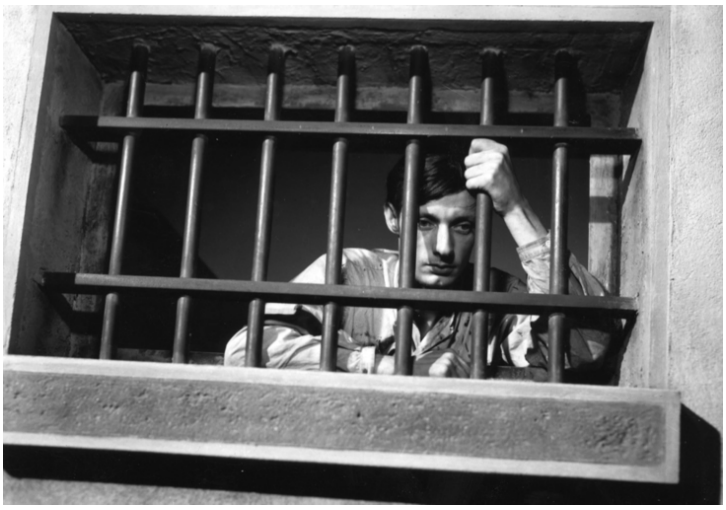


segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Molti altri canticos mi sono rimasti nei precordi. Dico di alcuni: *Il tema di Lara* che identifica *Il dottor Zivago* (*Doctor Zhivago*, 1965, dall'omonimo romanzo di Boris Pasternak, 1958, regia di David Lean, musiche di Maurice Jarre), il fischiare nella jungla un marcia militare da parte dei fucilieri scozzesi prigionieri dei giapponesi in, sempre di David Lean, *Il ponte sul fiume Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*, 1957, dall'omonimo romanzo di Pierre Boulle, *Le Pont de la rivière Kway*, 1958, musiche di Kenneth Alford, Malcom Arnold, Nat Ayer, Henry Carey), ancora Morricone della *Battaglia di Algeri* (1966) di Gillo Pontecorvo, la stasi solenne che segue le bombe degli occupanti francesi e dei combattenti algerini, *Queimada* (1969) con l'organo che apre *Abolicão*, l'urlo rapace come strozzato in gola de *il buono il brutto il cattivo* (1966), e il ritmo quasi elegiaco dell' *Addio a Cheyenne* in *C'era una volta il West* (1972). Ricordo le canzoni tzigane dei *I lautari* (Lautarii, 1972) di Emil Loteanu, e pure la cadenza forte, come esplosioni di trombe e tamburi, a passo di legionario, delle musiche di Miklós Rósza in di *Ben-Hur* (1959), nella versione pluriOscar di William Wyler. I titoli di testa sono un inizio roboante dopo che un pastore annuncia con il corno la nascita di Gesù (*A Tale of Christ* è il prosieguo del titolo originale, tratto dall'omonimo romanzo, 1880, del generale sudista Lew Wallace). Tutto porta al *Kyrie* della Messa in Do Minore di Mozart *Un condannato a morte è fuggito* (*Un condamné à mort s'est échappé – Le Vent souffle ou il veut*, 1956, capolavoro di Robert Bresson dalle morie di André Devigny, tenente Fontaine come nome di battaglia), stacchi solenni nell'essenzialità delle parole, delle sequenze, del montaggio. La Resistenza, che è un atto di guerra, riesce qui a stabilire una sua armonia fondante nella Storia. Ci sono molti film che vivono di canzoni. Alcune banali, balneari, transeunti, altre durature, alcune patriottiche altre sovvertenti. Come il grido degli anarchici riecheggiante *El Ejercito del Ebro* che si oppone agli assassini stalinisti, guerra civile nella guerra civile spagnola (1936-1939) in *Terra e libertà* (*Land and Freedom*, 1995, di Ken Loach. Insieme al *Laureato* il mio film di canzoni è *Easy Rider*(1969), di Dennis Hopper, Peter Fonda, Terry Southern. *The Weight* è su tutte. Prendo dal *Decalogo del Barbaric posada*, i miei 10 romanzi inediti. «Accelera questo cazzo di moto! Maurus Maoro, tanto la mia schiena regge. Mi sento come l'avvocato Jack Nicholson di *Easy Rider* anche se in questo momento mi manca la fiasca e la direzione presa non è il più grande bordello d'America ma Astores. Accelera che è sempre un brivido viaggiare in Harley Davidson nelle strade di questa nostra foresta. Accelera perché mi sembra di capire adesso chi è che sono gli assassini e chi tira le fila. *Accelera questo cazzo di moto, Maurus Maoro! Accelera Maurus, pungi gli speroni!* Come colto da ebbrezza Dalton si mise a cantare *The Wweight*, che è un pezzo della colonna musicale di *Easy Rider*. Cantò nella notte a squarciagola, come aveva imparato da ragazzo, nonsense e assonanze. "Seiche no dofenen, seiche no tu mi, seichenò dofenen e tu tu pharao mi": non voleva dire niente ma quelle parole di dubbia armonia risuonavano nella strana notte a concerto con il rombo della motocicletta di Maurus Maoro. Che poi *The Weight*, il peso, è proprio una canzone di abigei e ladri di cavalli nella loro accezione pazza.

"Il dottor Živago" (1965) dI David Lean



"Un condannato a morte è fuggito" (1956) di Robert Bresson

I pulled into Nazareth, I was feelin' about half past dead;
I just need some place where I can lay my head.
"Hey, mister, can you tell me where a man might find a bed?"
He just grinned and shook my hand, and "No!", was all he said.
Take a load off Fannie, take a load for free;
Take a load off Fannie, And (and) (and) you can put the load right on me.[1]».

Il finale di questa nota è un inizio e riguarda Richard Attenborough, attore e regista britannico, scomparso nell'estate 2014 a 90 anni. Il film in questione è *Viaggio in Inghilterra* (*Shadowlands*, 1993), storia d'amore tra C.S.Lewis (Anthony Hopkins), medievalista a Oxford, e la poetessa americana, malata di cancro, Joy Gresham (Debra Winger). Ci voleva Richard Attenborough a non far cadere nel patetico una storia così. Il paesaggio inglese fotografato dal film è consono alla sua grandezza. Non a caso, nella sequenza iniziale, un coro di studenti e professori di una delle università per antonomasia intona, solenne, il *Veni Sancte Spiritus*, sequenza della messa di Pentecoste. Il canto si ferma al *lucis tuae radium*. È il canto del vento e della luce, quanto ne resta in questo tempo. Parla al cuore, tanto più infuso di sapienza, dice Salomone, quanto più è semplice.

Natalino Piras

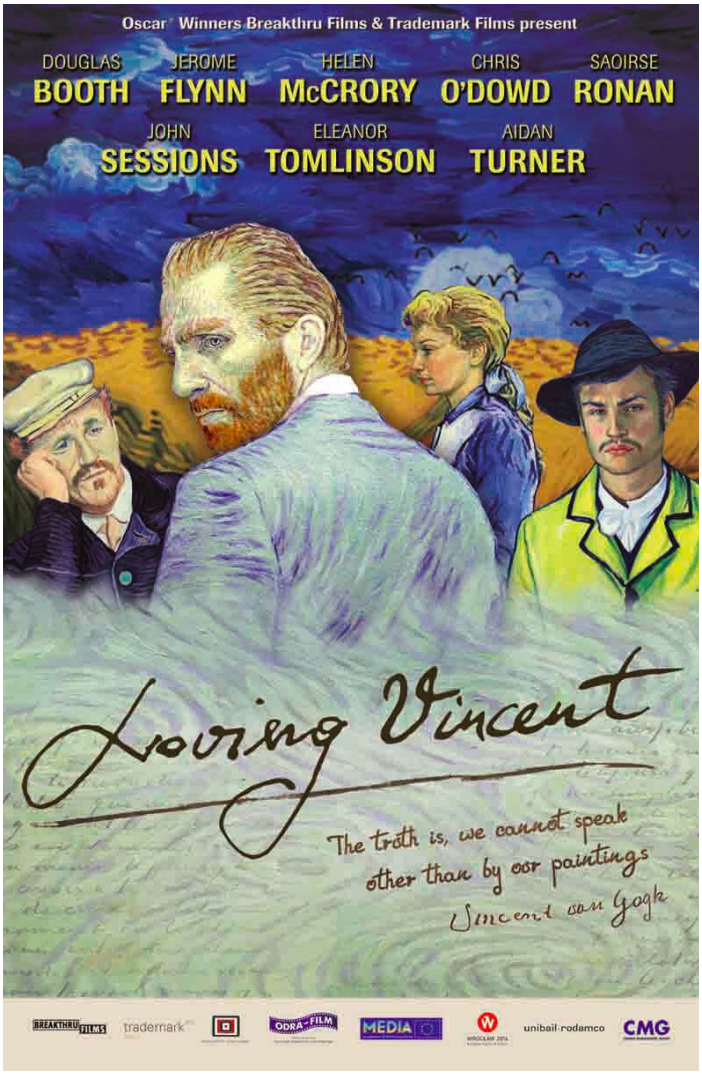
1 *Mi spinsi verso Nazareth, mi sentivo quasi mezzo morto, avevo bisogno di un posto dove posare la testa. "Ehi, signore, può dirmi dove un uomo potrebbe trovare un letto?" Con una faccia da grinfia mi strinse la mano, e, "No!" fu tutto quello che disse.*
Togliti il peso Fannie, toglilo liberamente, togliti il peso Fannie e lascia che il peso cada su di me.

Amatissimo Van Gogh – Solitario Vincent

Carmen De Stasio

Musica e parole intessono un'illustrazione mobile. Il movimento accede senza frastuono definendo il passaggio felpato di un uomo, Vincent Van Gogh. Intorno a lui ruota la trama di *Loving Vincent*, pellicola del 2017 diretta dal regista britannico Hugh Welchman e dall'artista polacca Dorota Kobiela. Iniziando dalle sue finestre d'arte, la storia si palesa con decisive nuances afferibili a una quotidianità espressa in quadri mobili nei quali le situazioni conferma lo stretto legame che, mediato tra invenzione e verità artistica, mette lo spettatore in presenza con l'uomo che soffriva per la sua intima insanità in una consapevole non appartenenza, un disorientamento esistenziale che nel 1973 il cantautore Don McLean traduceva in musica e parole in una simultaneità di disperazione silente e vagabonda nel riverbero di *occhi che conoscono l'oscurità* che insiste *nell'anima*[1]. Di fatto, sulla tensione che pur pervade la canzone sembra trovare traccia la pellicola, insignita di numerosi e meritati riconoscimenti tra i quali spicca, a parer mio, quello ricevuto dal pubblico. Non è casuale: la realizzazione di *Loving Vincent* ha coinvolto un numero corposo di artisti in grado di rigenerare le opere in una trama continuata che più spiccatamente condensa l'ultima vicenda esistenziale di Vincent Van Gogh fino all'enigmatico decesso. Ed è dal presunto suicidio che s'irradia l'arcano e prende forma attraverso scenari concreti e familiari anche per coloro i quali non sono avvezzi all'arte. Un fatto che non porta lontano: la pellicola rimuove la nebbia dalla postura plastica per animare luoghi e fatti con una trasposizione di narrazione visuale e percezione tridimensionale dei colori, dei paesaggi in significativi passaggi affinché la trama attesa prenda solidità. In tal senso la compattezza dell'operazione attrae nella proiezione articolata lo spettatore, il quale vive nell'immediato una sorta di ascesi trans-temporale e spaziale. Senza doppiature o deragliamenti rispetto alla modalità di un vivere coinvolto nell'arte, *Loving Vincent* è un tracciato di condivisione che scruta l'esistere frantumato di un artista che tentava di assumere un volto e, al contempo, di conferire un volto alle cose e alle situazioni di un mondo così come gli appariva d'accanto, al fine di stabilire una maieutica amicale, complice, fraterna. Questo dispone il valore degli oggetti nella medesima misura valoriale che Vincent attribuiva alle cose e agli individui incontrati – *ritratti appesi in sale vuote*[2] pur essi intrisi di una semplicità che non contiene né disprezzo, né indifferenza, ma solo il prosieguo di vite all'interno delle quali egli giungeva straniero. Ancora: quasi epidermica è l'azione in superficie e affondo; telaio costruttivo di un esistere alternato di vivacità e sofferenza, rimarcate in una cromia vorace e che voracemente distoglie dall'essere giocosa.

Dorota Kobiela e Hugh Welchman



Sono i colori vissuti; sono i suoi compagni e configurano una stagione tratteggiata da frenesia, inquietudine e quiete in trame giammai distraesti. Così la vicenda investigativa intorno a Vincent è presentata attraverso le sue opere animate e contrasta qualsiasi attesa. Già, perché sarebbe facile attendersi una storia narrata alla maniera degli antichi cantastorie attraverso pannelli che si appellano in apertura sacrale e rigida. Tutt'altro: l'operazione condotta da Dorota Kobiela e Hugh Welchman attraversa con garbo e misura l'esistere dell'artista e intorno all'artista s'irradia una prospettiva essenziale; infatti, non è il quadro largamente conosciuto a mostrarsi quale punto di partenza, no: sta alle occasioni vivacizzarsi in una memoria che chiamerò memoria visiva à côté della visualizzazione di individui anonimi elevati a personaggi universali e ai quali lo spettatore si è nel frattempo abituato, sebbene non fino a un'interpretazione mentale. Di fatto, gli stessi personaggi non sono interpreti di un ruolo, ma si porgono senza alcun bisogno di un fermo-immagine che le solleciti. Tutt'altro che intrisa di compiacimento visuale, dunque, la pellicola s'estende come atto d'amore e intensità che si narra nell'esplicitazione di fatti, risuonando come accoglienza, semplicità, una semplicità particolare che conferisce intonazione all'intero assunto cinematico. Questo il motivo che mi spinge a pensare a uno scivolamento tantrico, a una cinetica esistenziale che scaturisce senza orpelli nella dignità di immagini del tutto situazionali e che evocano senza aggiungere altro che non sia credibile e visibile. *Il mondo non è altro che una scuola d'indagine* asserisce Montaigne: *Loving Vincent* riunisce *quel* mondo nella sua identità testimoniale di vicende che pure implicano una struttura in grado di scalfire l'intero apparato cronometrico, riponendo l'artista e l'uomo oltre le trappole del tempo e le vedute stanziali di un museo.

Carmen De Stasio

* *Prossimo numero:*

Indimenticabile Isadora

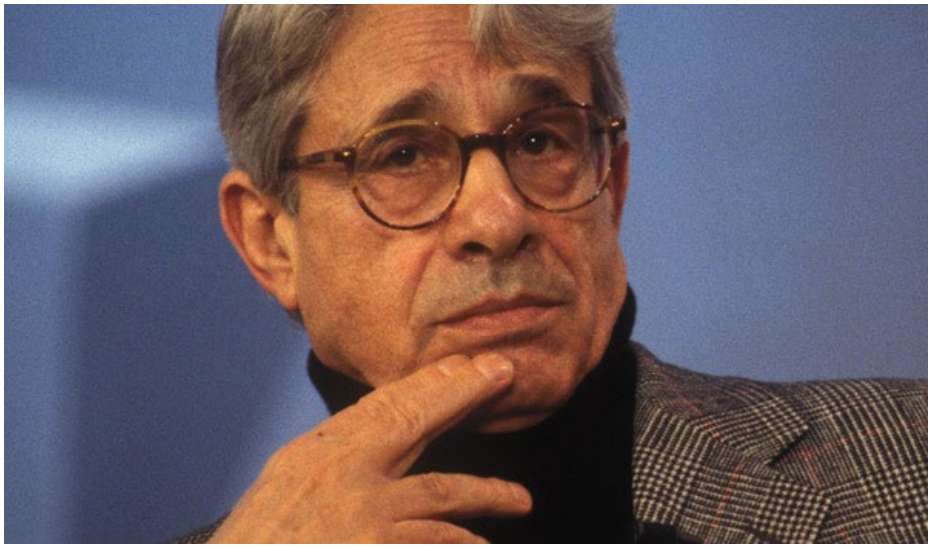
1 *Cfr. testo della canzone Vincent (1973), Don McLean, rigo 4: (…) With eyes that know the darkness in my soul (…)*

2 *Ibi, rigo 36: (…) Portraits hung in empty halls (…)*

Dell'ironia: Luigi Magni e la commedia romana

Andrea Fabriziani

Tra disperazione e rassegnazione, fra lo scherno e la satira, l'ironia tipica dei romani è parte integrante di Luigi, detto Gigi, Magni e delle sue opere, tra le più conosciute della commedia italiana del secolo scorso. Un'ironia popolare che proprio negli abitanti di Roma porta a prendere tutto con una vena di triste leggerezza, a non avere miti o istituzioni, a non rispettare troppo le gerarchie pur trattandosi del capoluogo della cristianità e dei poteri dello stato. Lo stesso atteggiamento si ritrova nel Magni uomo, poco religioso e vicino alle idee comuniste cattoliche dell'epoca: quando qualcuno gli diceva che lui era l'ottavo re di Roma, il regista rispondeva invece di essere un uomo nazionalpopolare, secondo gli insegnamenti di Gramsci. Lo stesso atteggiamento allora si trova anche nell'autore di quella che Maselli, in un'intervista in occasione degli ottant'anni del regista, indica come una "commedia con finezza e socialità profonda", o nel vignettista, prim'ancora di scrivere sceneggiature, nella redazione di quel *Marc'Aurelio* che lanciò Fellini e Scola. Tale vena ironica, difficile da individuare nelle sue origini, è certamente dovuta all'interesse e al-



la passione che il regista nutre nei confronti della storia della sua città e dei suoi personaggi, e può essere ricondotta a quei nove mesi di occupazione tedesca a Roma che lo trasformarono per sempre, come lui stesso ammette, in un "resistente" a vita, denunciando così con le sue opere la prepotenza di piccoli uomini d'alto rango e le virtù di grandi uomini del popolo. I protagonisti dei suoi film provengono da racconti storici intimamente romani e quasi sempre si parla di ribelli che si contrappongono alle assurdità del potere costituito. Nascono allora, secondo quest'ottica, pellicole come *Nell'anno del Signore* (1969) primo grande successo del Magni regista dopo l'esordio di *Faustina* (1968), in cui si raccontano le vicende che portarono all'esecuzione dei carbonari Leonida Montanari e Angelo Targhini; *Tosca* (1973), adattamento del dramma di Victorien Sardou interpretato da Gigi Proietti, Monica Vitti e Vittorio Gassman che compare nel ruolo di Scarpia, crudele simbolo del potere corrotto dello stato pontificio; *In nome del Papa Re* (1977), ispirato alla storia di Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti che attentarono, nel 1867, alla caserma degli zuavi pontifici e che furono giustiziati a via dei Cerchi, in prossimità del Circo Massimo. Tutti personaggi destinati ad essere sconfitti dalla storia, pur ergendosi ad emblema contro l'oppressione. Giovani aristocratici, artisti o meri popolani pronti al sacrificio, mentre intorno a loro vorticano la storia risorgimentale di Roma e le interpretazioni di Nino Manfredi, attore prediletto e portatore di quell'ironia romanesca che tanto è connaturata nell'animo del regista nato a Via Giulia, snodata tra i centralissimi rioni Regola e Ponte. Impossibile non rintracciare tra le battute di Monsignor Colombo, o il suo discorso finale nel film sopra citato, e le dichiarazioni di Magni lo stesso tono confidenziale e sarcastico, un po' sfrontato ma al contempo malinconico dell'ironia di Roma. Erminia Manfredi, moglie e compagna di vita dell'attore, più volte ricorderà quando, alla scomparsa dell'uno, l'altro abbia scelto di non dirigere più film, definendo il loro rapporto come quello fra due vasi comunicanti. Tutto ciò, sfortunatamente, non ha impedito ad alcuni critici ed esperti -forse poco accorti- di

lanciare verso Magni accuse di anticlericalismo, non cogliendo nella sua poetica l'esigenza di contrapporsi a quella religiosità e quel clero che aveva perso di vista l'originaria missione spirituale della chiesa. La critica, dal canto suo, si è infatti occupata poco di lui, specialmente se si mette il suo nome accanto a quelli di importanti autori coevi, come i maestri della commedia all'italiana quali Monicelli, il citato Scola o Risi, oppure ancora i registi del cinema d'autore come Fellini, Visconti o Antonioni o quelli di genere come Bava e Argento. Forse la fascinazione di Magni per il racconto del proprio *milieu*, la propria appartenenza romana e romanesca, potrebbe essere intesa come relegabile ad una comunità ristretta seppur numerosissima di pubblico romano. Sbaglieremmo. Luigi Magni, o Gigi, o *Gigi primavera* com'era soprannominato da bambino, l'artista a cui si doveva dare del tu per non ricordargli i *lei* o i *voi* del fascismo, si fa cantore della città eterna, lui che è nato a Via Giulia, scrivendo e dirigendo i propri soggetti originali ambientati nella capitale e nelle sue periferie, parlando di vinti e umili le cui vicende hanno il respiro della grande storia.

Andrea Fabriziani

Il mondo è grigio, il mondo è blu

Se hai camminato sull'orlo dell'abisso, ti sfrizzola il velopendulo!

Dottore, se mi lascia bere questa tequila, prometto che al mio funerale non tocco un goccio.
(Frida Khalo)

I've never believed in God. But I believe in Picasso.
(Diego Rivera)

Possiamo cambiare la nostra vita attraverso condotte, esercizi, ripetizioni più o meno istituzionalizzate e codificate, pensando a forme di educazione, sfere di vita sociale, razionalità contestuali, linguaggi e pratiche di lotta. Ma tutto ciò che pertiene alle forme di soggettivazione implica un impegno politico rivolto alla democratizzazione dei luoghi le cui decisioni possono avere effetti sui collettivi e i singoli, così come la responsabilità di proposte che non rischino di trasformarsi in forme di dominio e progetti di assoggettamento. La vita in comune presuppone, da sempre, che terreno di scontro del potere e risorsa del soggetto sia l'ethos di quest'ultimo, il suo comportamento e il modo in cui, nella pluralità delle sfere dell'agire sociale, dà forma a un'idea di vita realizzata e dotata di senso. C'è ben altro, senza dubbio. E tuttavia, non abbiamo che noi stessi come esperimento. *(Dario Consoli, Cambiare la vita, in C'è ben altro. Criticare il capitalismo oggi, a cura di Enrico Donaggio, MIMESIS/PIANI DI VOLO, Milano/Udine, 2014, pg. 169)*

Ma sotto i portici sentivi già l'estate/ed una birra d'un fiato/Poi d'improvviso tutti gli anni per terra/come i capelli dal barbiere/Come la vita che non risponde/e il tempo fa il suo dovere ...
(Francesco De Gregori, Parole a memoria, in Pezzi, CBS/Caravan, 2005)

Più ci si avvicina al sublime, senza esserne inghiottiti, più alto è il deligth. Tuttavia, quando il pericolo o il dolore incalzano troppo da vicino, non sono in grado di offrire alcun diletto e sono soltanto terribili, ma considerati a una certa distanza, e con alcune modificazioni, possono essere e sono dilettevoli, come ogni giorno riscontriamo.
(Edmund Burke, Inchiesta sul bello e sul sublime, traduzione in italiano a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, PA, 1985, citato in Remo Bodei, Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia, GrandipasSaggi Bompiani, MI, 2013, pg. 42)

Ma per trattar del ben ch'i' vi trovai/dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.
(Dante, Inferno, 1, vv. 8-9)

Antonio Loru

Si, lo so, e certo che lo so! Eh! Se non lo so io!! Dovrei parlare di cinema, e invece parlo sempre d'altro, e anche le poche volte che parlo di cinema lo faccio per sostenere una tesi politica, o addirittura per parlare di vicende mie personali, che penso siano paradigmatiche di situazioni universali o generalizzabili, ma insomma, mi ostino a parlare tanto di tutto, poco di cinema. Eppoi lo faccio male, non mi riescono quelle belle esegesi che a tanti che scrivono su questa bella rivista online invece riescono benissimo, scovano nel linguaggio delle immagini, nel piano americano, piano medio, primi o primissimi piani, nelle diverse lunghezze dei campi, lunghissimi e lunghi, medi, totali, e quant'altro, tra le pieghe della sceneggiatura, nei dialoghi, nelle scenografie e negli arredi, significati a me recònditi, messaggi che mi sfuggono per ignoranza specifica. Ma è inutile, son fatto così, perdonatemi, ma oggi voglio scrivere di questa mia esperienza, anche per ringraziare tutti gli amici della FICC che in un momento cruciale della mia esistenza hanno voluto dimostrarmi la loro preoccupazione e l'affetto che immeritatamente nutrono nei miei confronti, i redattori e i lettori di **Diari di Cineclub**, in maniera speciale Angelo Tantaro, tutti coloro che in qualche modo sono stati in ansia per me, le mie famiglie, i parenti, gli amici, gli studenti e i colleghi, il personale della Clinica Universitaria di Cagliari-Monserrato, ovviamente. Il mondo è grigio, il mondo è blu, come nella vecchia canzone di Eric Charden, *Le monde est gris, le monde est bleu*, tradotta in italiano da Giorgio Calabrese e cantata da Nicola di Bari nell'ormai leggendario e storicamente incerto 1968, ma è anche nero come l'angoscia, verde come la speranza, giallo come il desiderio, rosso come la passione, bianco come il non essere ancora niente e il poter essere tutto, azzurro come la scoperta, insomma: unu casinu a coloris! Immerso un tempo più che sufficiente nel tiepido bagno di una morte baluginante, ho fatto nuove e originali esperienze della vita, check and balance, tutto sommato, il viaggio è valso il prezzo del biglietto, ovviamente andata e ritorno! *Il tempo fa il suo dovere*, è un segretario inesorabile, non tralascia, non dimentica niente, prende nota

di tutto. E ti passa il conto. Se sei fortunato, trovi in tasca una moneta, il soldo che avevi dimenticato di avere, e scampi, temporaneamente, si capisce, al destino di pelapatate per l'eternità nelle cucine di Satanasso, direbbe Tex Willer Aquila della Notte, ... o il suo amico Kit Carson Capelli d'argento? Non ricordo più. Mia madre, madonna popolana dentro la cornice di un quadro di Antonello da Messina e Mamma Luigina, mater dolorosa pasoliniana, mi dicono: non è posto per te questo, non è ancora uscito dai cardini il tuo tempo. Io, dentro il trittico del Giardino delle delizie di Hieronymus Bosch, come Martin Scorsese-Vincent van Gogh, nel film *Sogni* di Akira Kurosawa. Tua figlia che ti legge Prendiluna, la sua voce perfettamente impostata al racconto, pare arrivi da lontano, da un mondo fresco, pulito, profumato. Ecco! Mia figlia. Mi sono perso qualcosa, mi sono perso tanto, come ogni padre mediocre. Ho lasciato un'adolescente problematica, testarda, autolesionista, e all'improvviso, al risveglio da un pisolone di una settimana mi trovo di fronte una donna caparbia e volitiva, capace non solo di badare a sé stessa, ma pure a me, che in quel momento di badare a me stesso non sono assolutamente in grado, e lei, che di mia madre porta il nome, in quei giorni terribili e meravigliosi della mia crisi, si prende cura di me, come la madre di un figlio. Cosa ho fatto di buono nella mia vita per meritarmi questi momenti di pura bellezza? Niente! Semplicemente fortuna, sfacciata e benedetta fortuna. Tuo figlio che fingendo di credere al mio fingermi addormentato mi arpeggia lievemente sulla mano sperando continui a fingere, e io fingo un sonno profondo, perché possa continuare il contatto dei nostri corpi raro, siamo da generazioni affetti dalla sindrome Johnny Stecchino, non siamo mica uomini sessuali noi, e che diamine! La presenza continua e instancabile e vigile della compagna di una vita, ora di una *Vita Nuova*, la donna con la quale stai invecchiando, che ti ha regalato i figli. Certo, *l'amore che strappa i capelli è perduto ormai*, è nell'ordine naturale delle cose, fa parte della riorganizzazione aziendale, della riconversione domestica del nostro essere spirito funzione di quella materia che per brevità e abitudine chiamiamo corpo. Adesso la sera lunghe passeggiate

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

per le strade di campagna, la notte a letto, parole crociate, anche quelle difficili, sillabiche! Cose mai fatte insieme, prima d'ora, nonostante i quasi cinquant'anni di frequentazione: che meraviglia! L'affetto ritrovato di persone che credevi aver perduto per sempre. Ecco: l'amore, il bisogno, la mancanza, Poros e Penia, Platone insegna. Pensiamoci. Anche nell'esercizio dell'amore adolescente solitario e autistico, nell'intimità dell'incombenza, intenti a risolvere la questione, a venire a capo della faccenda, sistemare l'affare, non soccorrono immagini legate alle proprietà del triangolo rettangolo, o a problemi di fisica teorica, o chennesò, di chimica sperimentale, ma corpi, immagini di uomini e/o donne desiderabili, cantanti, attrici, sportivi, (politici non risulta in letteratura scientifica). Uomini o donne, comunque *persone*, *l'altro umano*, perché si possono elaborare le più arzigogolate filosofie moniste, le finestre ognuno di noi le ha, da quelle guarda il mondo, da quelle aperture il mondo entra. Al di là di quest'ultimo grève esempio, resta il fatto che l'amore, a qualsiasi età e in qualsiasi forma, nasce dal bisogno, da una mancanza; amiamo chi ci soccorre in quel bisogno, chi quella mancanza colma, ma anche chi ci chiede aiuto per il suo bisogno, chi ci consente di colmarla quella mancanza, perché il bisogno, la mancanza sono sempre reciproci. L'amore cambia modi e forme nel tempo e nel contesto, ma resta immutato il motivo, la sua ragion d'essere: il bisogno, la mancanza, dovuti al nostro essere animali sociali. E poi, senza questa capatina nei territori limitrofi dell'Ade, bagnati dalla risacca del gelido Acheronte, non avrei conosciuto l'equipe, la band, quella combrìccola solo all'apparenza scombiccheràta, ironica, umanissima, di filantropi veri, medici e infermieri interventisti che mette capo al Dottor Gianfranco De Candia della Clinica Universitaria di Monserrato.

"Mi svegliavo dal sonno quando vidi un mercante di rose./Ne fui molto felice: Mi dai, gli chiesi, una rosa una/rosa in cambio del cuore?/Avevo un cuore solo, pieno di tristezza e miseria,/non credevo che avrebbe dato una rosa per il mio/cuore una rosa per il mio cuore./Il contratto l'abbiamo stretto disse, non posso/aggiungerci nulla./Chi ama molto la rosa, dà insieme l'anima e il cuore/dà insieme l'anima e il cuore./Io chiesi: Chi dà l'anima e il cuore per una rosa?/È il contratto rispose./Dammi il cuore e la sua/tristezza dammi il cuore e la sua tristezza./Detti l'anima e il cuore. Il cuore lanciò un grido/e disse: o Gegherxhuìn, dai il tuo cuore per una/rosa dai il tuo cuore per una rosa!".

(*Gegherxhuìn = cuore ferito, pseudonimo di Sheikhmus Husayn,* poeta e uomo politico curdo, 1903-1984, *Il mercante di rose,* traduzione di Joyce Lussu, in Joyce Lussu, Tradurre poesia, Robin. I libri bianchi, 1999, TO)

Ai medici, agli infermieri, al personale tutto dei reparti emodinamica e cardiologia della Clinica Universitaria di Cagliari-Monserrato, ma soprattutti al Dottor Gianfranco De Candia, al medico impareggiabile, all'uomo ch'è al medico pari. Di vero cuore.

Antonio Loru

Teatro

A Napoli assegnati gli Oscar del teatro italiano per la stagione '17-'18

Giuseppe Barbanti

Anche il teatro italiano ha i suoi Oscar. Al "Mercadante" di Napoli il 7 settembre scorso tradizionale cerimonia di consegna del Premio "Le Maschere" del Teatro Italiano, ideato dal critico teatrale Maurizio Giammusso e dal regista Luca De Fusco 15 anni fa, quando quest'ultimo era direttore del Teatro Stabile del Veneto. La manifestazione, le cui prime edizioni avevano, infatti, il loro epilogo nella cornice veramente unica del Teatro Olimpico di Vicenza, ha visto premiare le eccellenze, spettacoli e interpreti, e autori, scenografi, costumisti, musicisti e datori luci degli spettacoli andati in scena nella stagione teatrale '17-'18.Il meccanismo del Premio prende le mosse dalla selezione di 13 terne da parte di una giuria di esperti: all'individuazione del vincitore all'interno di ciascuna terna concorrono con il loro voto oltre 800 fra artisti e addetti ai lavori. La serata conclusiva del premio, trasmessa in diretta differita su Rai Uno, è stata condotta anche quest'anno da Tullio Solenghi, per la prima volta affiancato in questa veste da Massimo Lopez, che ha spaziato dalle imitazioni al canto. Dal 2011 l'annuale appuntamento de "Le Maschere" del Teatro Italiano è promosso dal Teatro Stabile di Napoli-Teatro Nazionale, con il patrocinio dell'Agis. Ben tredici sono stati i riconoscimenti assegnati nell'edizione 2018 de "Le Maschere": a "Il Sindaco del rione Sanità" è andato il premio quale miglior spettacolo di prosa della passata stagione, ritirato dal regista Mario Martone, reduce dalla Kermesse della Mostra di Venezia, dove aveva appena presentato il suo ultimo film *Capri – Revolution*, con cui ha chiuso la trilogia dedicata alle figure di ribelli iniziata con *Noi eravamo* e proseguita poi con *Il giovane favoloso*. Gli altri due spettacoli di questa terna erano "La cucina" di Valerio Binasco e Girotondo Kabarett "di Walter Le Moli. A Massimiliano Gallo, fra gli interpreti de "Il sindaco del Rione Sanità" è andato il riconoscimento in palio per il miglior interprete non protagonista. Pioggia di premi per "La Cupa F*abbula di un omo che divinne un albero*", firmato in qualità di autore, attore e regista da Mimmo Borrelli che intende farne il primo capitolo di una Trilogia della Terra: oltre a guadagnare la palma per il migliore autore di novità italiana, "La Cupa Fabbula di un omo che divinne un albero" ha conseguito i premi per la migliore scenografia con Luigi Ferrigno e per le migliori musiche con Antonio Della Ragione. I riconoscimenti *per i migliori attori* e attrice protagonisti sono andati rispettivamente a Eros Pagni e Gaia Aprea per i *"Sei personaggi in cerca d'autore" firmati* da Luca De Fusco, mentre il premio per la migliore regia è stato assegnato a Valerio Binasco per *"La cucina" produzione del Teatro Nazionale di Genova*. Altro illustre premiato Pierfrancesco Favino, vincitore come migliore interprete di monologo con *"La notte poco prima delle foreste"*, allestimento curato da Lorenzo Gioielli. A vincere come migliore attrice non protagonista e attore/attrice emergente sono stati, invece, nell'ordine Francesca Benedetti e Lucrezia Guidone per *"Antigone" con la* regia di Federico Tiezzi. Il premio per i migliori costumi è stato conquistato da Gianluca Sbicca per *"Freud o l'interpretazione dei sogni" con la* regia di Federico Tiezzi mentre, quello per le migliori luci è stato consegnato a Gigi Saccomandi per *"Sei personaggi in cerca d'autore" con la regia di Luca De Fusco. Il Premio speciale* del Presidente della Giuria Gianni Letta, è andato per questa edizione al grande Gigi Proietti, che ha raccontato un gustoso episodio di cui è stato protagonista assieme al grande Eduardo De Filippo: il premio alla memoria di Graziella Lonardi Buontempo è stato, infine, attribuito a Giordano Bruno Guerri.

Francesca Benedetti affiancata da Tullio Solenghi

Gaia Aprea in "Sei personaggi in cerca d'autore" (Foto Fabio Donato)

Eros Pagni in "Sei personaggi in cerca d'autore" di Luca De Fusco (foto di Fabio Donato)

Giuseppe Barbanti

www.valdarnocinemafilmfestival.it Si è svolto dal 26 al 30 settembre a San Giovanni Valdarno (Ar) la 36° edizione di ValdarnoCinema Film Festival, una manifestazione completamente rinnovata a cominciare dal nome. Una grande edizione per un festival con un grande futuro dietro alle spalle.

La Questione del Cinema italiano da l'Unità' - Mercoledì 24 agosto 1955

La sceneggiatura nel film neorealista

Umberto Barbaro

Il neo-realismo cinematografico italiano è sorto dopo la Liberazione, come espressione dell'antifascismo, finalmente in condizione di esprimersi liberamente; è espressione di uno spirito nuovo, nazionale, popolare, progressista. Spirito nuovo non vuol dire però, in questo caso, privo di precedenti e di, almeno parziali, anticipazioni, non vuol dire privo di storia. Quel nuovo modo di intendere la lealtà era sorto e maturato nel lungo periodo della soggezione al fascismo, della resistenza ad esso e della lotta, più o meno clandestina; ed ha avuto la sua consacrazione nella guerra di liberazione. Non si può intendere pienamente il neorealismo del film italiano se non si rifà allo spirito dell'antifascismo ed alla sua storia. Infatti, l'aver trascuralo un'analisi rigorosa di quello spirito e del suo divenire, più di una volta ha indotto alcuni critici ad una interpretazione del neo-realismo, indipendente dall'idea madre di cui esso è portatore, come il prodotto di alcune innovazioni nei metodi tradizionali del lavoro cinematografico, come il prodotto, da parte di alcuni cineasti italiani, nell'immediato dopoguerra, di alcune tecniche particolari. Considerazione che può esser giusta solo se si tiene presente che le nuove tecniche corrispondevano e convenivano al nuovo spirito, che solo dopo la Liberazione poteva manifestarsi apertamente. Troppo spesso si sente invece ripetere che le nuove tecniche del neorealismo sono state determinate dalle particolari condizioni della cinematografia italiana del dopoguerra: dalla mancanza di stabilimenti e di attrezzature, dalla mancanza di case di produzione organizzate, dalla mancanza di danaro. Condizioni che avrebbero indotto all'uso di girare prevalentemente in esterno e dal vero, a luce naturale, corretta appena da qualche lampada e da qualche riflesso, all'impiego di attori non-professionisti e alla messa in opera di particolari metodi nel lavoro delle sceneggiature. E' chiaro che la riduzione del problema del neo-realismo a termini angustamente tecnicistici e formali trascura i più veri aspetti del problema e i valori più alti di quella produzione: che sono valori di contenuto e di idea, quei valori dai quali, in tutte le arti, dipendono in definitiva anche i valori formali. Questa interpretazione ha soprattutto il torto di non rispondere all'oggettiva verità storica, perché, se è vero che le particolari condizioni dell'im-mediato dopoguerra hanno reso possibili certe maniere e certi metodi, è anche certissimo che quelle maniere e quei metodi non erano affatto nuovi, ma erano stati teorizzati e propugnati, e, almeno parzialmente messi in opera, già prima della guerra, dalla cinematografia italiana: ed erano anch'essi (sebbene, per necessità, in forma dissimulata) espressione di posizioni anticonformistiche. E' quindi utile certamente discutere quelle maniere c quelle tecniche: a condizione però che non le si riduca a semplici modi o mode esteriori, a patto di ricondurle alla loro vera origine, che non è di natura meramente tecnicistica, ma che è invece una particolare concezione del mondo. E non c'è dubbio che sia più importante studiare, tra questi metodi di lavoro, quello relativo alla sceneggiatura, a preferenza di altri — il lavoro con attori non professionisti o le riprese dal vero —, ai quali hanno rivolto la loro attenzione finora storici c critici. Non sarà sbagliato considerare la sceneggiatura uno dei fattori principali dell'artisticità e del valore morale e sociale del neo-realismo proprio perché la sceneggiatura, più che un complesso ritrovato tecnico è la prima elaborazione cinematografica dell'idea. Durante il fascismo ci furono alcuni cineasti e alcuni intellettuali che combatterono la sceneggiatura, sostenendo che il film non è, nè deve mai essere, la *traduzione* di un testo letterario, ma un'arte autonoma, che ha i propri metodi e non ha bisogno di accattarne ad altre arti: per essi, dire di una sequenza di un film, o di una scena, che esse erano *cinematografiche* significava senz'altro considerarle valide artisticamente, mentre, viceversa, dire che esse erano *letterarie o teatrali* significava considerarle antiartistiche e mancate. Questa battaglia contro la sceneggiatura era basata teoricamente sulla concezione dell'autonomia del film e della teoria del cinema cinematografico; ed era appoggiata,

"Ladri di biciclette"(1948) di Vittorio De Sica

"Il ferroviere" (1956) di Pietro Germi

non infrequentemente all'autorità di S. M. Eisenstein, che in un suo scritto aveva negato l'importanza della sceneggiatura, affermando che "i numeretti " che in essa indicano il succedersi delle inquadrature, non possono dar vita a una creazione artistica, come " non possono restituite alla vita i cadaveri i numeri che ha contrassegnato alla morgue". Queste le giustificazioni teoriche: ma la battaglia contro la sceneggiatura era anche battaglia contro la produzione conformistica e commercialistica; perché la sceneggiatura, rifinita in tutti i particolari narrativi e tecnici, la sceneggiatura completa così da costituite il "film sa carta", la sceneggiatura non trasgredibile, nè alla ripresa, nè al montaggio, la cosiddetta "sceneggiatura di ferro", era sostenuta tenacemente e concordemente sia dall'affarismo dei produttori commercialisti, sia dalla faziosità dei politici fascisti. II film tutto scritto su carta, che il regista deve limitarsi a *mettere in scena*, come un testo teatrale, consentiva infatti, da un canto la previsione preventiva esatta del suo costo, la compilazione di piani di lavorazione rigorosi e inderogabili e una valutazione, più che approssimativa, dei suoi effetti, della sua efficacia spettacolare, cioè, in altri termini, del suo valore commerciale: quindi la sceneggiatura di ferro era richiesta costantemente dagli affaristi della produzione. Ma, d'altro canto, la sceneggiatura di ferro, proprio per la sua compiutezza in tutti, ed anche nei minimi, particolari, sia di racconto sia tecnici, metteva le autorità fasciste, preposte al controllo del film, al riparo da sorprese, per loro sgradevoli e sempre temutissime: che il libero svolgimento di una trama, controllata solo nelle sue linee generali, potesse sboccare in film non ortodossi al cento per cento, in espressioni artistiche suscettibili di alimentare e dare esca all'antifascismo. Coll'affermarsi però di una più valida estetica cinematografica in Italia, fu respinta la tesi di una presunta autonomia del film, e quella, conseguente, della validità artistica *solo* dell'impiego dei mezzi specifici del film. Fu mostrato come il procedimento specifico esclusivo, oltre a costituire la matrice dei più disgustosi formalismi, è un assurdo, per il semplice fatto che il film è un'arte che compendia in sè i mezzi di tutte le altre arti, mezzi che può, e che deve, mettere in opera ogniqualvolta sia necessario, ogni qualvolta essi convengano al contenuto dei fatti e delle idee del film da realizzare. E si affermò, con Pudovkin, che lo specifico del film è il *montaggio*,

segue a pag. 43

Pellicole in rosa ovvero il cinema delle donne

[...] "Sarebbe mille volte un peccato se le donne scrivessero come gli uomini, o vivessero come gli uomini, o assumessero l'aspetto degli uomini; poiché se due sessi non bastano, considerando la vastità o la varietà del mondo, come ci potremmo arrangiare con uno solo?" [..]

Lucia Bruni

E' Virginia Woolf a pronunciare queste parole fra il serio e il faceto sulla donna e il suo ruolo durante le conferenze tenute presso due College femminili dell'Università di Cambridge (la Art Society di Newnham e la Odtaa di Girton) nell'ottobre del 1928 e pubblicate poi, nell'anno successivo, nel saggio "Una stanza tutta per sé". Gli interventi erano volti a parlare della donna e il romanzo, ma l'argomento ben si presta a ogni interpretazione nel campo delle arti e non solo. Lontana dall'intenzione di celebrare il genio femminile (magari a disdoro di quello maschile) – ché esiste tanta stupidità in entrambi – vorrei qui offrire un breve percorso su ciò che la donna ha rappresentato e rappresenta nella storia del cinema offrendo spunti per qualche riflessione su personalità femminili che hanno segnato il passo del cinema fino dall'inizio dell'avventura in celluloide e l'operato delle quali spesso è passato sotto silenzio. Incontriamo la francese Alice Guy-Blaché, prima donna sceneggiatrice e regista nella storia del cinema. Merita di spendere qualche parola su questo personaggio assai eclettico come cineasta. Lavorando da segretaria presso la Gaumont, una ditta che commercializzava macchine da presa per la nascente industria cinematografica, Alice Guy, aveva maturato l'idea che il cinema avesse vasti orizzonti e, al di là del suo impiego a scopo pubblicitario, commerciale o documentario, potesse venire utilizzato anche per raccontare storie. Esce così nel 1896 (data probabile) *La Fée aux choux* , un corto della durata di circa un minuto: Alice è sceneggiatrice e regista. E' il primo film di tipo narrativo. Da quell'esperienza nascono anche numerosi altri film muti, sia scritti e diretti da lei come *The Face at the Window* del 1912, *Beneath the Czar* del 1914, sia diretti assieme ad altri, come per *Tarnished Reputations*, co-regia di Herbert Blaché e Léonce Perret (1920). Altra *pioniera* è Helen Gardner, statunitense definita *femme fatale*, non solo per la sua avvenente immagine, ma anche per l'intraprendenza nell'universo del cinema. Oltre che attrice, fu la prima a fondare nel 1912 una propria casa di produzione: la "Helen Gardner Picture Players". Protagonista, durante la sua carriera - dal 1910 al 1924 - di una cinquantina di film, quasi tutti "corti" muti, come *The Death of King Edward III*, diretto da J. Stuart Blackton, *The Girl and the Sheriff* , diretto da Charles Kent, *For Love and Glory*, diretto da Van Dyke Brooke, tutti del 1911, o ancora *The Heart of Esmeralda*, *Yellow Bird*, entrambi del 1912, diretti da William V. Ranous, solo per citarne alcuni, la Gardner, sempre nel 1912, interpreta con la regia Charles L. Gaskill, il "muto" *Cleopatra*, per il quale fu anche sceneggiatrice, costumista (oltre che produttrice), uno dei primi lungometraggi con oltre un'ora di durata del film. Altra stella, della quale il tempo ha un po'oscurato la fama è stata la statunitense Mabel Normand. Considerata la "regina della commedia", ovvero una "star comica" del film muto, nella sua breve vita ha lavorato nel mondo del cinema come sceneggiatrice, regista, attrice avendo un ruolo importantissimo nella carriera di Charlie Chaplin. Di questo "sodalizio" citiamo uno per tutti il comico "corto" muto del 1914 (23') *Caught in a Cabaret*, dove la Mabel appare come regista e attrice accanto a Chaplin. Non vogliamo lasciarla senza accennare a qualche altro film commedia, come *Helen's Marriage* (1912) diretto da Mack Sennett, *A Little Hero* (1913) diretto da Colin Campbell, *Mabel's Nerve* (1914) diretto da George Nichols, *Head over Heels* (1922) diretto da Paul Bern e Victor Schertzinger, e ci fermiamo qui. Il cinema americano però non l'ha dimenticata e le ha riservato il posto con una stella sulla "Hollywood Walk of Fame", la celebre "passeggiata delle celebrità" sulla collina di Hollywood a Los Angeles che ricordano le star del cinema statunitense. Altro nome da citare che si dedica al "muto" drammatico, ci sembra Cleo Madison, attrice (prima teatrale, poi di cinema) e regista oltre che produttrice, che ebbe l'ardire, agli inizi del Novecento, di affrontare nei suoi film alcune problematiche legate a talune discriminazione sulla donna. La troviamo regista e attrice nei "corti" *Liquid Dynamite*, *The Ring of Destiny*, entrambi del 1915, come attrice in *The Flame of the West* (1918) diretto da William V. Mong, *The Lure of Youth* (1921) diretto da Philip Rosen, solo per citarne alcuni. Tutti i titoli sopra citati non sono tradotti in italiano. Dalle donne di ieri a quelle di oggi; la figura a tutto tondo di cui sopra si è andata man mano affievolendo sostituita con la specializzazione in determinati ruoli di attrici, registe o sceneggiatrici e produttrici, ma raramente impegnate in più compiti. Qualche nome?- La neozelandese Jane Campion, la quale oltre a regista e sceneggiatrice è anche produttrice; prima e unica donna ad aver vinto la Palma d'oro al Festival di Cannes nel 1993 con il film *The piano* ("Lezioni di piano"). Jennifer Lee, regista e sceneggiatrice statunitense, specie per i film di animazione: cito il recentissimo (2018) *A Wrinkle in Time* ("Nelle pieghe del tempo") per la regia di Ava DuVernay, e *Jurassic world* ("Jurassic world – Il regno distrutto") del 2015 diretto da Colin Trevorrow, a mio avviso, noiosa ripetizione dell'originale *Jurassic park*, di ben altro intrinseco significato. Donna Langley, inglese trasferita negli Stati Uniti, produttrice e presidente della Universal Pictures; fra i numerosi film di successo, uno per tutti, *Mamma mia!* (2008) diretto da Phyllida Lloyd. Sempre negli Stati Uniti, un'altra donna produttrice a capo della 20th Century Fox, è Stacey Snider (*Baby Boss* del 2017 diretto da Tom McGrath) oppure Kathleen Kennedy, che ha prodotto e co-prodotto film di successo da *E.T. the Extra-Terrestrial* ("E.T. l'extra-terrestre") del 1982, alla quadrilogia di *Indiana Jones*, tutti diretti Steven Spielberg e alla trilogia di *Ritorno al futuro* con la regia di Robert Zemeckis. Come vediamo l'argomento è più vasto di quanto possa sembrare e le poche citazioni di cui sopra, quasi ad esclusivo appannaggio degli Stati Uniti, sono solo un piccolo contributo alla figura femminile in campo cinematografico. Prendiamoci questo "assaggio" mentre mi riprometto di approfondire con altre ampie documentazioni.

Lucia Bruni

Alice Guy-Blaché (1873 – 1968)

segue da pag. 41

procedimento certamente comune a tutte le arti, ma che nel film viene ad assumere particolari compiti ed aspetti. L'affermazione della fondamentale importanza del montaggio portava alla riaffermazione dell'importanza della "previsione del montaggio" stesso, cioè della sceneggiatura. Affermare l'importanza del montaggio, e quindi della sua previsione, la sceneggiatura, significava affermare l'importanza della struttura compositiva dell'intiero film, e quindi affermazione, come di una fase di lavoro chiave, di quella che fu chiamata al Centro Sperimentale di Cinematografia, con un termine poi largamente centrato nell'uso la *scaletta*. La scaletta è la previsione del montaggio generale, del montaggio narrativo, del film; essa puntualizza, nella loro successione narrativa, le variazioni di tempo c di spazio, e costituisce, nella sua forma telegrafica, quasi lo scheletro, quasi il supporto metallico delle opere di scultura. La scaletta è qualche cosa di più dunque che un espediente tecnico, atto a dare al film un'unità compositiva, a propozionarne e ad equilibrarne le parti. La scaletta ha un valore teorico assai grande che è legata a tutta la problematica estetica del film. Il piacere della scaletta segna il trapassare dalla difesa verbale dalla libertà di coloro che combattevano la sceneggiatura che in sostanza affermavano la libertà astratta e idealistica del regista a spaziare la propria ispirazione ad una più evoluta e moderna conoscenza del fatto artistico. Contro l'estetica crociana, che apponeva *struttura e poesia*, per il carattere razionale e logico della struttura opposto alla *purezza* della poesia, la scaletta (nata dalla teoria sovietica del montaggio) affermava il valore artistico della *struttura*, è proprio dell'elemento razionale dell'atto. E preludeva così alla riscoperta, in Italia della reintegrazione marxista dell'arte, alla cui base non può essere che la razionalità *l'ideinnost* dei sovietici. L'elemento razionale per altro il film lo postula come necessario, per la sua stessa natura di arte di collaborazione, di arte alla cui base deve necessariamente essere una tesi, che sia l'" asse della collaborazione artistica", che dall'unità ideologica degli intenti, porti all'unità artistica dell'opera. I registi del neo-realismo italiano non hanno girato i loro film senza sceneggiatura come si è affermato più volte: hanno trascurato la previsione dei particolari tecnici della sceneggiatura, quei famosi numeretti che Eisenstein affermava non poter mai dar vita a creazioni artistiche. Ma hanno girato con ben costruite e solide *scalette*. Il che vuol dire che essi hanno dato importanza proprio all'elemento razionale, che è quello che consente, di fronte alla realtà, di distinguere l'accessorio, l'occasionale, il momentaneo, da ciò che è tipico, epperò essenziale. Essi hanno rinunziato e ripudiato il frammentismo formalistico dell'estetica di Benedetto Croce, per la più moderna ed avanzata estetica del *realismo*. Il contenuto stesso delle loro opere ne ha determinato la forma, e non valori esteriori di bellezza vuota ed astratta.

Umberto Barbaro

Mio angelo, mio tutto, mio io

"Io sogno e nel mio sogno vedo che/non parlerò d'amore, non ne parlerò mai più/quando siamo alla fine di un amore/piangerà soltanto un cuore/perché l'altro se ne andrà/Ora che sto pensando ai miei domani/son bagnate le mie mani/sono lacrime d'amore. /Nel più bel sogno ci sei solamente tu/sei come un'ombra che non tornerà mai più/questa canzone vola per il cielo/le sue note nel mio cuore/stan segnando il mio dolore. /Questa canzone vola per il cielo/le sue note nel mio cuore/stan segnando il mio dolore."

Canzone, -Don Backy

Danilo Loddo

Beethoven non aveva la capacità di stabilire una relazione affettiva con una donna, forse, perché era invariabilmente attratto da donne legate o impegnate con altri. Beethoven, come elemento rincorrente, verrà attratto, nel corso della sua vita, da un'intensa passione per l'irraggiungibile. Il violoncellista Bernhard Heinrich Romberg descrive la passione del pianista per una sua studentessa, Maria Anna von Westerholt, come un attaccamento senza speranza, al pari di quello del Werther goethiano per Lotte. Beethoven malgrado alcune testimonianze, viene descritto al centro di frequenti relazioni amorose con donne di alta posizione sociale. Nel 1801 il suo cuore si schiuse all'amore della contessa Giulietta Gucciardi, una giovane allieva alla quale egli dedico la celebre sonata *op27 n.2* "Al Chiaro di Luna". Il compositore la chiese in sposa al padre, che gliela negò, e nel 1803 la ragazza, che amava Beethoven, fu costretta a sposare il conte Gallemberg. Nel 1810 Beethoven conobbe Antonia Birkenstock Brentano, un'aristocratica signora viennese di dieci anni più giovane di lui, la quale, diciottenne aveva sposato un uomo d'affari di Francoforte, Franz Brentano, fratellastro della nota Bettina Brentano, che strinse fra l'altro un rapporto di stima con Goethe, oltre che con lo stesso Beethoven. Pare che proprio grazie all'iniziativa di Bettina si debba il primo incontro di Antonia con Beethoven. Il compositore incominciò a frequentare assiduamente la famiglia Brentano e strinse una cordiale amicizia non solo con Antonia ma anche con il marito Franz e con Maximiliane. L'amicizia fra Antonia e il compositore si trasformò in venerazione, e secondo Maynard Solomon, accredito biografo di Beethoven, in vero amore nell'autunno del 1811, quando egli compose alcuni Lieder al pianoforte a lei ufficialmente dedicati. Nello stesso anno Beethoven compose, verso Dicembre," *An die Geliebte*" (All'Amata) un altro lied senza dedica, anch'esso molto probabilmente composto per la giovane Brentano. Therese Brunsvik, parlando di Beethoven, raccontò: *"Gli mancava una donna- questo è certo, proprio perché non sapeva come comportarsi"*. E lo disse leggendo una lettera, pubblicata da Anton Felix Schindler, primo biografo di Beethoven, che lo stesso Beethoven indirizzò, il 7 Luglio del 1812, all'immortale Amata, figura femminile avvolta in un'aurea di passione e di mistero. La lettera probabilmente non fu mai spedita; questa fu ritrovata assieme ad altre carte di Beethoven subito dopo la sua morte. Mai nessuno seppe con certezza chi realmente fosse la depositaria del più segreto amore del maestro di Bonn. Un film di Bernard Rose *"Immortal Beloved"*, nel ricostruire in modo romanzato la vicenda, racconta che si trattasse della cognata di Ludwig, Johanna van Beethoven, vedova del fratello Caspar Carl, verso la quale il musicista provò accese pulsioni di amore e di odio. Al giorno d'oggi il mistero dell'immotale Amata sembra svelato, sia pure in via ipotetica con l'identificazione di Antonia Brentano quale profondo e forse unico vero amore di Beethoven. Un amore corrisposto, fortificato, ma nel contempo frustato dall'impossibilità della sua realizzazione. Ecco forse spiegata la ragione di tanto mistero, e di quell'iniziale tono di mesta rassegnazione, motivati evidentemente dall'impossibilità di tradire un amico, il caro Franz Brentano.

Ludwig van Beethoven

Antonie Brentano

6 luglio, di mattina.

"Mio angelo, mio tutto, mio io — Solo poche parole per oggi, e per giunta a matita (la tua) — Il mio alloggio non sarà definito prima di domani — che inutile perdita di tempo — Perché questa pena profonda, quando parla la necessità — può forse durare il nostro amore se non a patto di sacrifici, a patto di non esigere nulla l'uno dall'altra; puoi forse cambiare il fatto che tu non sei interamente mia, io non sono interamente tuo: Oh Dio, volgi lo sguardo alle bellezze della natura e rasserena il tuo cuore con ciò che deve essere — l'Amore esige tutto, e a buon diritto — così è per me con te, e per te con me. Ma tu dimentichi tanto facilmente che io devo vivere per me e per te; se fossimo davvero uniti, ne sentiresti il dolore tanto poco quanto lo sento io -(...)— Ora passo in fretta dai fatti esterni a quelli più intimi. Ci vedremo sicuramente presto; neppur oggi riesco a far parte con te delle mie considerazioni di questi ultimi giorni sulla mia vita — Se i nostri cuori fossero sempre vicini l'uno all'altro, non avrei certo simili pensieri. Il mio cuore trabocca di tante cose che vorrei dirti — ah — vi sono momenti in cui sento che le parole non servono a nulla — Sii serena — rimani il mio fedele, il mio unico tesoro, il mio tutto, così come io lo sono per te. Gli dei ci mandino il resto, ciò che per noi dev'essere e sarà.

Il tuo fedele Ludwig."

Danilo Loddo

Firenze FilmCorti Festival. Un tour cinematografico senza precedenti in provincia di Firenze

Si sono concluse le tre tappe del giro cinematografico del 5° Firenze FilmCorti Festival nel quale Rive Gauche-Festival ha portato a Fucecchio e a Montaione due migliori selezioni dei corti premiati al recente Festival che si è concluso il 17 giugno scorso nell'eccezionale location di Le Murate Progetti Arte Contemporanea di Piazza Le Murate di Firenze. Il tour si è realizzato grazie all'impegno e all'organizzazione di Diari di Cineclub, la prestigiosa rivista mensile online di cultura e informazione cinematografica che sostiene il Festival di Firenze come Media Partner. Prima tappa di questo tour cinematografico è stata Fucecchio. L'iniziativa ha avuto il pieno sostegno dell'Amministrazione Comunale: il Sindaco Alessio Spinelli e l'Assessore alla Cultura Daniele Cei hanno discusso con gli ospiti nell'aula consigliare del Comune dei caratteri dell'iniziativa e di possibili futuri sviluppi che da essa potrebbero scaturire. In particolare, è emersa la sensibilità dell'Amministrazione verso la cultura cinematografica e la volontà di far conoscere sempre di più l'universo della cultura cinematografica ai cittadini e soprattutto ai giovani, dai quali si possono attendere nuove energie in questo campo. La manifestazione si è svolta, sempre con la presenza del Sindaco e dell'Assessore alla cultura, nei locali del nuovo cinema Pacini. Sono stati proiettati sette dei film premiati, compresi i vincitori dell'ultimo Festival (*Cubeman*) e quello del 2016 (*Lulù and the right words*). Tutte le opere della serata hanno suscitato positive reazioni e grande interesse. La sera seguente, è toccato al Comune di Montaione, che, assieme al Circolo del Cinema Angelo Azzurro, ha patrocinato la serata cinematografica con nuovi titoli, sempre dal novero dei film finalisti e premiati del 5° Firenze FilmCorti Festival. Al cinema teatro Scipione Ammirato in Piazza Gramsci si sono dati appuntamento numerosi spettatori e anche usuali frequentatori della sala cinematografica, che si caratterizza per una programmazione generalmente molto valida e impegnata. Tra i film è stato dato spazio anche ai vincitori dell'edizione 2017 (il film cinese di Macau *Crash*), e del 2018 (*Cubeman*). Così come nella serata precedente a Fucecchio, tutti i film corti in programma sono stati preceduti da una breve introduzione capace in qualche modo di presentare il senso del film, del contesto della storia narrata e delle vicende della sua lavorazione. Alla fine molto graditi gli interventi del pubblico. Venerdì 28 settembre il terzo e ultimo appuntamento di questo tour cinematografico, con una terza diversa selezione di film corti sempre dall'ultimo Festival: è stata la volta del pubblico di Castelfiorentino. La manifestazione ha avuto luogo nei locali del Circolo del Cinema "Angelo Azzurro" presso "La Stanza Rossa" che con l'occasione il presidente del circolo Jaurés Baldeschi ha inaugurato la nuova sala in via IV novembre 2D. (*M.D.*)

Firenze. Porticato della sala Le Murate Progetti Arte Contemporanea, sede del Festival (foto di Filippo Romanelli)

Firenze: Il pubblico alla serata finale del Festival (foto di Filippo Romanelli)

Montaione: da sx Jaurès Baldeschi e Marino Demata mentre dialogano con il pubblico (foto di Angelo Tantaro)

Montaione, una rappresentanza del tour, da sx: Jonatan, Maria Caprasecca, Marco Asunis, Gigliola Demata, Marino Demata, Juarés Baldeschi, Angelo Tantaro (foto di Mariagrazia Baldi)

Le giornate del cinema muto di Pordenone con Bonnard, Di Giacomo, Honoré De Balzac e Francesca Bertini

Alla rassegna mondiale, in programma dal 6 al 13 ottobre, molti film tratti da opere letterarie da Manzoni a Di Giacomo fino al padre del verismo francese. Gli eventi di apertura e chiusura, le "riscoperte" e la seconda parte cinema scandinavo

Franco La Magna

Immancabile appuntamento per studiosi, storici del cinema, critici e semplici aficionados dei "silent movies", le "Giornate del Cinema muto" di Pordenone rinnovano - ormai da ben 37 anni - il fascino *vintage* dell'incessante riproposizione di miracolosi o avventurosi ritrovamenti di quello straordinario giacimento iconografico che costituisce l'immenso patrimonio del cinema muto, soltanto in parte ritrovato. Nate nel lontano 1982 da un'intuizione della "Cineteca del Friuli" e dell'associazione "CinemaZero", le "Giornate" (quest'anno in programma dal 6 al 13 ottobre) continuano a destare intatto quello stupore che si prova davanti alle (ri) scoperte di film e capolavori della "settima arte", ritenuti irrimediabilmente perduti e invece spesso rinvenuti negli stracolmi depositi delle cineteche, in polverose cantine private o scantinati e qui riproposti come reperti di un tempo andato. Una mezza dozzina di tali fortunosi rinvenimenti, veri e propri disseppellimenti d'un passato centenario, rivivranno quest'anno sullo schermo del teatro "Verdi" dopo l'evento d'apertura (6 ottobre), "Captain Salvation" ("La nave dei galeotti", US 1927) di John S. Robertson, regista prediletto da Alfred Hitchcock che giudicò due dei suoi lavori – "Sentimental Tommy" e "Enchanted Cottage" – tra i suoi film preferiti di sempre nell'elenco stilato nel 1939. Interpretato dal grande attore svedese Lars Hanson il film - accolto da recensioni entusiastiche che lo giudicarono il migliore dell'anno - sarà accompagnato dalla travolgente partitura composta da Philip Carli nell'esecuzione dell'Orchestra San Marco di Pordenone. "In principio fuit traductio". Appare questo il "fil-rouge" di questa 37.a edizione. Allo storico, consustanziale, rapporto cinema-letteratura (tema da sempre prediletto dalla "Giornate") è infatti dedicata una parte rilevante del programma, a cominciare dalla versione muta de "I promessi sposi" (1922) kolossal di Mario Bonnard (restaurato dalla Fondazione Cineteca Italiana), sonorizzato e rieditato nel 1934. Prima, fondamentale, trasposizione cinematografica dell'immortale storia d'amore di Renzo e Lucia scritta dal Manzoni, ossessivamente destinata a molte trasposizioni cinematografiche e televisive (anche parodistiche), qui diretta da un regista essenziale della storia del cinema italiano, "I promessi sposi" abbina al raffinato scavo psicologico scene di massa ispirate alle tavole di Camillo Innocenti. Non a caso la versione del 1942 diretta da Mario Camerini, anch'essa considerata un kolossal, deve molto a questa prima trasposizione del romanzo manzoniano. Il commento musicale - scritto ad hoc dell'udinese Valter Sivilotti, compositore affermato a livello internazionale - sarà eseguito dalla Nuova orchestra da camera "Ferruccio Busoni" diretta dal Maestro Massimo Belli. Mario Bonnard (1889-1965), a cui le "Giornate" dedicheranno un doveroso tributo, nato come attore brillante, prototipo del dandy all'italiana, presto dedicatosi alla regia, ha attraversato con uguale fortuna il cinema muto e quello sonoro, dirigendo attori del calibro di Amedeo Nazzari, Angelo Musco ("Cinque a zero", 1932 e "Il feroce saladino", 1937) Aldo Fabrizi e Anna Magnani ("Campo de' fiori", 1943), Alberto Sordi (indimenticabile in "Gastone", 1959), Ettore Petrolini, con lui debuttante nel cinema con "Mentre il pubblico ride" (1919), tratto da "Radioscopia di un duetto", un lavoro scritto dallo stesso Petrolini e Francesco Cangiullo. Ancora, per restare in tema, da un

"I promessi Sposi" (1922)

forte lavoro teatrale del drammaturgo partenopeo Salvatore Di Giacomo il cruento e celebre "Assunta Spina" (1915) di Francesca Bertini (anche protagonista) e Gustavo Serena - per il quale si esibirà il duo formato dal virtuoso del mandolino Carlo Aonzo e dal compositore e chitarrista John T. La Barbera - costituirà una delle chicche di questa edizione, opera (come è noto) per la quale la "debordante" e "irrefrenabile" Bertini, diva per antonomasia del cinema italiano, rivendicava per se il ruolo di "metteur en scène". Al padre del verismo francese, lo scrittore-drammaturgo-critico-giornalista Honoré de Balzac (autore degli immortali "Papà Goriot" e "Illusioni perdute") è invece consacrata una vera e propria "personale" curata da Anne-Marie Baron. Dei molti film muti tratti dallo scrittore, che un'influenza notevole ebbe anche sul cinema italiano, a noi è pervenuto soltanto "Spergiura" (1909) regia di Arturo Ambrosio (il noto produttore) e Luigi Maggi, ricavato da "La casa del mistero", che insieme alle versioni straniere e ad altre opere, tra cui varie trasposizioni de "La duchessa di Langeais" (ancora nel 2007 rifatto da Rivette),

Mario Bonnard (1889-1965)

costituisce uno dei punti di forza dell'edizione 2018. Tra le altre sezioni da non dimenticare la seconda parte del "Cinema scandinavo", particolarmente seguita ed apprezzata nel

Francesca Bertini (1892-1985) in 'Assunta Spina' (1915)

corso della passata edizione. Evento di chiusura (13 ottobre, con replica il 14) sarà "Le joueur d'échecs" ("Il giocatore di scacchi", FR 1927) di Raymond Bernard scortato dalla partitura originale di Henri Rabaud, allievo di Jules Massenet e vincitore del Prix de Rome, con l'esecuzione dell'Orchestra San Marco di Pordenone diretta dal Maestro Mark Fitz-Gerald. Dimostrazione dello straordinario livello linguistico raggiunto dal cinema muto nella sua fase estrema, acclamato per le sognanti scenografie del grande architetto Robert Mallet-Stevens, il film - ambientato nel XVIII secolo nello splendore delle corti di Caterina II e Stanisław Poniatowski, l'opera (seducente amalgama di intrighi di corte e di cinema fantastico) narra un momento cruciale nella lotta per l'indipendenza polacca. Accompagnamenti, more solito, affidati alla collaudata squadra internazionale dei musicisti del festival, capaci di esaltare al meglio - al piano e con altri strumenti - le qualità di ogni singolo film: Neil Brand, Günter Buchwald, Philip Carli, Stephen Horne, Donald Sosin, John Sweeney, Gabriel Thibaudeau, a cui nel tempo si sono aggiunti Frank Bockius, Mauro Colombis, Maud Nelissen, Daan van den Hurk. Musiche che aiuteranno il pubblico in questa straordinaria rêverie, vera e propria immersione nel brodo primordiale del cinema. Molte le istituzioni che promuovono le "Giornate", a partire dalla Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia, dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali – Direzione Generale Cinema, dal Comune di Pordenone, fino alla Camera di Commercio di Pordenone e alla Fondazione Friuli, con il sostegno di Crédit Agricole FriulAdria e PromoTurismo FVG.

Franco La Magna

Stanlio e Ollio protagonisti di Cinema sotto le stelle a Farfa

La coppia comica più famosa della storia del cinema

Simone Santilli

Nelle serate del 7 e 8 lugIio u.s., il chiostro dell'Abbazia benedettina di Farfa in Sabina, luogo in cui solitamente regna un'atmosfera di mistico silenzio connaturato al clima di profonda spiritualità che vi si respira, ha risuonato per qualche ora di giulive e fragorose risate prorompenti dallo spensierato pubblico di tutte le età, che lo gremiva. Le due serate di cinema d'epoca dedicate alla coppia di comici Stanlio e Ollio, presentate dal sottoscritto, hanno riscosso notevole favore e suscitato l'ilarità più schietta. "Cinema sotto le stelle", questo il nome dell'iniziativa. Serate d'altri tempi, quando il Cinema Comico allietava nelle piazze le fatiche e le vite difficili dei nostri nonni, impegnati giorno dopo giorno nella ricostruzione di un Paese violentato dalla Guerra. Un evento per ridere, crescere ed aiutare, e che ha permesso di presentare, come in un cinema *d'antan* , due film a lungometraggio di Laurel & Hardy in versione italiana, *I diavoli volanti* (*The Flying Deuces*, 1939) e *I fanciulli del West* (*Way Out West*, 1937), assieme a *I fratellini* o *I monelli*» (*Brats*, 1930), una comica di Stanlio e Ollio col primissimo doppiaggio italiano di fine anni Trenta, invisibile e introvabile da decenni, recuperato da una copia integrale in 35 mm dai ricercatori cinematografici Denis Zanette ed Enzo Pio Pignatiello, e amichevolmente concesso per l'occasione. "Il film è stato ritrovato del tutto casualmente, come sempre avviene in questi casi", ci ha rivelato Pignatiello, "incluso in una *compilation* di cartoni animati americani della serie Walter Lantz e Bill Nolan, circolata nei cinema italiani nel 1961 con il titolo *Gatti...sorci...in allegria*, e mai più riproposta da allora". L'eccezionalità della scoperta è dovuta al fatto che il doppiato del "due rulli" - nella versione americana durava venti minuti, mentre nella riduzione italiana furono espunti circa 5 minuti – porta le storiche voci di Carlo Cassola (omonimo del romanziere) e Paolo Canali, i due primi doppiatori italiani della coppia Laurel & Hardy, il cui timbro differisce alquanto da quello dei loro immediati successori e più classici Alberto Sordi (Ollio) e Mauro Zambuto (Stanlio), cui l'orecchio del pubblico italiano è certo più assuefatto. "Cassola e Canali avevano seguito l'impostazione che gli avevano dato gli stessi Laurel e Hardy i quali, prima ancora che il doppiaggio venisse inventato, per non perdere i mercati europei giravano ogni scena cinque volte, in cinque lingue, italiano compreso. I risultati, dato che conoscevano soltanto l'inglese, erano esilaranti, per cui il pubblico credette a un espediente comico. Quando si cominciò a doppiare anche in Italia, la Metro Goldwyn Mayer pretese, giustamente, che venissero mantenute le stesse inflessioni di voce".

L'importanza del ritrovamento della prima versione italiana di *Brats*, piatto forte della rassegna farfense, è avvalorata anche dal fatto che essa si è salvata solamente in virtù del fatto di aver circolato in maniera clandestina dopo l'istituzione del Monopolio sull'importazione dei film stranieri, imposta dal fascismo nel 1939. Proprio a seguito di ciò, la diminuzione dei film importati in Italia rendeva difficile garantire un adeguato ricambio delle pellicole in circolazione nazionale, sicchè la maggior parte dell'offerta cinematografica consisteva in film prodotti negli anni Trenta, che già da qualche anno circolavano sugli schermi italiani. Nel marzo 1942 la Metro Goldwyn Mayer con sede a Roma era stata sottoposta a sequestro e, cessata per forza di cose la sua attività di noleggio, aveva disposto il taglio e l'invio al macero di tutte le pellicole, data anche l'entrata in vigore della legge che, dal 31 dicembre 1942, vietava completamente la circolazione dei film di produzione americana. Sorte analoga toccò ai magazzini delle altre tre Case di produzione americane, Fox, Paramount e Warner e le pellicole furono vendute a condizione che i films non circolassero per la programmazione e che la loro utilizzazione per la produzione di altre pellicole nazionali, fosse autorizzata di volta in volta. La disposizione, fortunatamente per noi, fu disattesa, salvando di fatto i film dalla distruzione e permettendo di tramandarli alla nostra generazione e a quelle che ancora verranno. Alcuni interessanti documenti dell' Archivio centrale dello Stato all'Eur - ci hanno dichiarato ancora Zanette e Pignatiello - attestano che parecchi film del magazzino MGM dell'Italia centrale e meridionale non furono tagliati, ma in buona parte vennero venduti con i rulli intatti al proprietario romano di una piccola industria per l'estrazione dell'argento dai films; è appunto allo scopo di poter agevolmente passare in laboratorio tale materiale che egli, mediante compenso, ottenne la consegna dei rulli intatti. Tra i 69 film Metro in suo possesso, 19 lungometraggi e 50 cortometraggi , figuravano 5 film con Stanlio e Ollio: i lungometraggi *Fanciulli del West* (*Way Out West* - 1937), *Fra Diavolo* (*The Devil's Brother* - 1933), e le comiche in due parti, *Sotto zero* (*Below Zero* - 1930), *Noi e la scimmia* (*The Chimp* - 1932) e, guarda caso, *I monelli* (*Brats* – 1930). Per il momento, di quel "pacchetto" di pellicole, sembrano essere sopravvissuti alle ingiurie dei tempi solo i *Fanciulli del West*, *Sotto zero* e *I monelli*, ma chissà che in futuro, da qualche cantina o fondo di magazzino non possano rispuntare altre chicche credute irrimediabilmente perdute e tornare a fare la gioia degli amanti di cinema come noi? A proposito, vi siete mai chiesti quale fosse il segreto del successo dei film di Stanlio e Ollio? Due bravi attori, certo. Due eccellenti professionisti. Ma l'elemento principale del loro successo era costituito dal fatto che formavano una coppia, per così dire, ideale per la risata. L'effetto comico nasceva dal contrasto fra il grasso, cerimonioso Oliver Hardy e il magro, sempre attonito e inetto, Stan Laurel. L'idea di creare la famosa coppia si deve ad Hal Roach, uno dei "re" della vecchia Hollywood, inesauribile e accorto produttore di centinaia di film comici. Le comiche mute e sonore ancora oggi riescono a strappare le risate agli adulti e ai bambini ottenendo sempre un effetto esilarante con situazioni in cui i protagonisti, o personaggi vicini a loro vengono posti in circostanze di grave difficoltà, anche al limite del pericolo di vita. In particolare, la comicità immortale della coppia Stanlio e Ollio, da sempre beniamini del pubblico grande e piccino, risiede nella esasperazione e nella sinergia tra comico e spalla, essendo ognuno dei due spalla dell'altro, in un gioco che vede entrambi sempre e comunque perdenti. Il

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

meccanismo comico insito nelle vicende di questi personaggi è anche quello che si presenta nei filmati televisivi di "Paperissima", in cui vediamo bambini crollare dal seggiolone o cadere dall'altalena, centauri volare fuori strada con le loro motociclette, giovani spose trascinate con violenza da una limousine che ha intrappolato la coda del loro abito nuziale, animali di ogni specie incorrere in rischi più atroci; il tutto con un condimento sonoro che sdrammatizza e ridicolizza alcune situazioni che dovremmo altrimenti definire critiche. La risata che esplode in noi a fronte delle peripezie dei fantozzi di ogni razza e specie è l'effetto di un improvviso senso di superiorità che ci assale; ossia dell'autostima che insorge in noi stessi quando ci confrontiamo di colpo con chi è inferiore per aspetto o per condizioni di vita.

I comici di mestiere riscuotono grande successo presso i bambini proprio perché, sentendosi per loro status infantile, del tutto indifferenti alle loro disavventure, i bambini riescono perfino ad avvertire il conforto della loro superiorità, al confronto con quella specie di "pasticcioni".

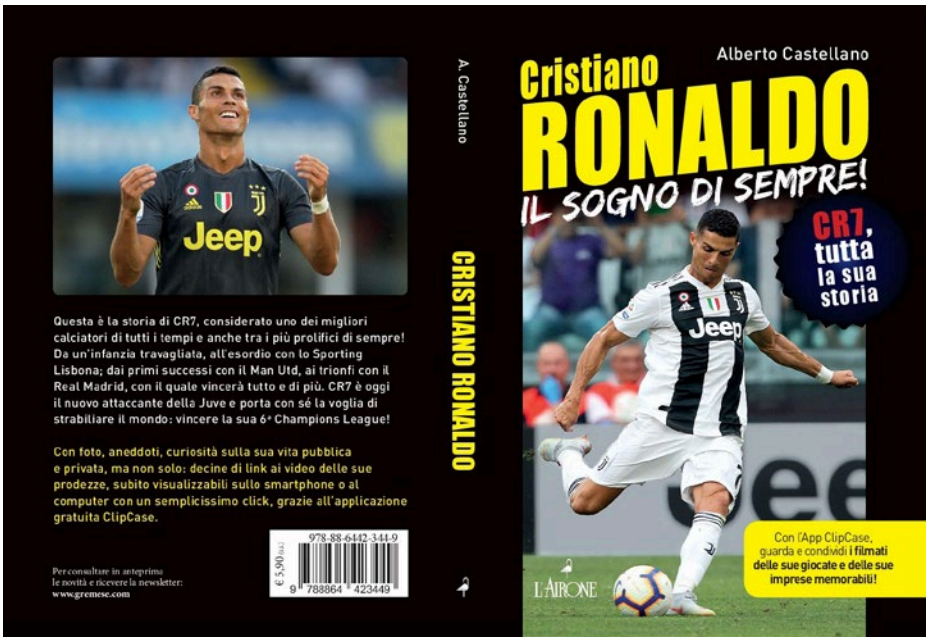
Simone Santilli

Classe 1991, reatino della Bassa Sabina, è un giovane cultore dell'arte comica in tutte le sue forme, in particolare un esperto di grandi coppie comiche storiche a cominciare da Laurel & Hardy, Abbott & Costello, Totò e Peppino fino alle più recenti Franchi & Ingrassia, Spencer & Hill, Bombolo e Cannavale. Ha frequentato le scuole di recitazioni "Ribalte", diretta da Enzo Garinei, e "Accademia Artisti", che lo hanno portato a ricavarsi buoni ruoli nei teatri capitolini e in tv (Un medico in famiglia e Sangue sparso). E' autore di un libro dedicato a una grandissima coppia comica italiana, di prossima uscita. Confermata la seconda edizione di "Cinema sotto le Stelle" a Farfa, proponendo anche per l'anno prossimo visioni gratuite di film comici accompagnate da visite guidate per solidarietà e cultura.

Abbiamo Ricevuto

Cristian Ronaldo Il sogno di sempre

CR7/, tutta la sua storia
Alberto Castellano



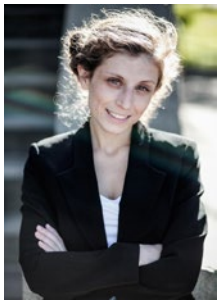
Dall'approfondimento dedicato ai "Metodi di allenamento e la cura maniacale del corpo" [...] Ma per andare oltre la strabiliante onnipotenza fisica, CR7 chiama in causa alcune suggestioni culturali, spettacolari e filosofiche. Ma ci piace anche immaginarlo come un Jeeg Robot, un supereroe dotato di superpoteri che in campo a un certo momento decide di cambiare la partita con uno dei suoi numeri, con un gesto tecnico-atletico, con qualche prodezza geniale. Si perché il training estremo al quale CR7 si sottopone, la concentrazione ossessiva per raggiungere il meglio non devono far passare in secondo piano le sue doti tecniche, il suo bagaglio calcistico in senso stretto, il fatto che Dio lo ha dotato anche di piedi capaci di fare numeri unici, di controllare in velocità il pallone come pochi, di concentrare in una manciata di secondi un repertorio fatto di accelerazioni, progressioni, doppi passi, di ubriacare gli avversari con finte e controfinte che possono risultare provocatorie e irritanti. In realtà Ronaldo va inscritto in quella tipologia di calciatori-fuoriclasse alti e belli da vedere che abbinano forza fisica e tecnica, capaci di stemperare l'atletismo con l'eleganza del gesto, di sublimare uno strapotere fisico nel numero estetico che infiamma le platee. Con le dovute differenze di caratteristiche e del peso specifico all'interno di una partita, Ronaldo entra di diritto nel Pantheon del calcio di tutti i tempi sull'asse Cruyff, Van Basten, Ibrahimović in opposizione all'asse Maradona-Sivori-Messi, i "bassotti", quelli dal baricentro basso, tarchiati e un po' bruttini. Si tratta di due "scuole di pensiero": da una parte quelli che nel corso di un match spesso spariscono, non partecipano alla manovra, sembrano assenti dal gioco ma poi si fanno trovare al posto giusto nel momento giusto e non sprecano le palle-gol che contano, non sbagliano le occasioni per stendere l'avversario; dall'altra invece quelli come Diego, Omar e Leo che sono sempre nel vivo del gioco, partecipano costantemente alla manovra, qualunque azione passa sempre per loro. Qualunque sia il modulo (tiki taka e possesso e giro-palla ossessivo o contropiede e accelerazioni improvvise) sono campioni fisiologicamente votati a mettere incessantemente a disposizione del collettivo i loro piedi dorati, le giocate sopraffine, i numeri acrobatici d'alta scuola, certi funambolismi circensi. L'eterna rivalità tra Ronaldo e Messi a colpi di Palloni d'oro e di vittorie dei rispettivi club, il Real e il Barça, produce anche un suggestivo accostamento al di là delle tipologie, un contrasto visivo tra il supereroe – capace di *allungarsi* oltre l'altezza reale - che guarda dall' "alto" il campo e i compagni pronto a sferrare il colpo decisivo e la "pulga" (in italiano "*la pulce*"), come fu soprannominato Leo per via della sua statura, – che sembra non guardare quello che lo circonda, perché lui gioca a memoria, si muove in automatico, distribuisce autisticamente accelerazioni, triangolazioni e magie, si aggira quasi sempre palla al piede per il campo come una massa informe ectoplasmatica che lo rende più basso di quello che è. Certo mediaticamente la sfida la vince CR7 complici una mirata strategia di onnipresenza sui social e la discrezione e riservatezza di Leo al quale interessa solo verificare continuamente chi è il più forte.

In uscita nei primi giorni di Ottobre

Gremese editore - L'Airone
ISBN 978.88.6442.344.9
pagg. 128
€ 5,90

Una veterana dell'Associazionismo al festival di Mosca

Larissa Ostrovskaya racconta dell'esperienza nella giuria internazionale dei circoli del cinema al Festival cinematografico della capitale russa


Irene Muscarà

E' ad Aprile che quest'anno si è svolta la 40^ edizione del Festival internazionale del cinema di Mosca, MIFF, anticipata di alcuni mesi per via dei concomitanti campionati mondiali di calcio svoltisi in Russia. E anche in questa occasione la Federazione Russa dei Circoli del Cinema si è presentata al Festival con una giuria internazionale (Ficc) di rappresentanti dell'associazionismo culturale cinematografico, in parallelo con la giuria internazionale ufficiale presieduta quest'anno dall'italiano A.D. di Rai Cinema Paolo Del Brocco. In Russia sono molte le realtà in cui è presente la Federazione dei Circoli del Cinema, tra queste le più importanti sono nelle città di Mosca, Vladimir, Volgograd, Novosibirsk, Voronezh. Attualmente il presidente della Federazione Russa dei Circoli del Cinema è Vladimir Supik, ospite due anni fa in Italia per un incontro organizzato dalla FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema. Larissa Ostrovskaya, moscovita di nascita, della Federazione russa è vice presidente. Si è laureata alla facoltà di metallurgia, vincendo un prestigioso premio durante il periodo sovietico per gli studi effettuati in questo campo. Il suo vero amore è però sempre stato il cinema, a cui ha dedicato gran parte della sua vita. È autrice di tre libri, "Il gusto della vita. Sul cinema e non solo ",realizzati nel corso degli anni 2014, 2016, 2018. I testi sono stati pubblicati dalla casa editrice "Globus - Press " , Vinniza, Ucraina. Dal 1991 al 2012 è stata curatrice e direttrice del *Festival Incontri con il cinema russo a Limoges*, Francia. È autrice di oltre cento articoli sul cinema per giornali e riviste. È una persona meravigliosa. (Questo da parte dell'autrice). Abbiamo incontrato Larissa Ostrovskaya, membro di giuria già dal 1987, anno in cui per la prima volta è stato deciso di far partecipare al Festival una giuria rappresentativa sul piano internazionale dei circoli del cinema. Oggi Larissa è una delle rappresentanti principali, un punto di riferimento e anima della Federazione dei circoli del cinema in Russia.

Larissa Ostrovskaya, a tuo parere quali sono stati i cambiamenti del festival quest'anno rispetto agli anni precedenti, se ce ne sono stati?

L.: Il cambiamento più significativo è legato al fatto che il festival si è svolto quest'anno, per la prima volta, a fine aprile anziché a fine giugno. Questo anticipo è stato causato dal fatto che a giugno in Russia, ci sono stati i mondiali di calcio. Unire questi due eventi sarebbe stato impossibile. L'anticipo, che inizialmente ha spaventato tutti, ha influenzato il festival. Innanzitutto, non è stato possibile, come d'abitudine, vedere i film proiettati preliminarmente al festival di Cannes. Infatti la *kermesse* francese quest'anno non ha preceduto il festival russo. Così, molte *stars*, abituali ospiti, non hanno potuto raggiungere la capitale a fine Aprile. Anche la nostra giuria ha risentito della mancanza di alcuni suoi membri fedeli, come Ira Kormannshaus, distributrice tedesca che da anni rappresenta la Germania, e di altri operatori, insegnanti e studenti russi, impegnati a fine Aprile con l'Università. Nonostante fossimo tutti un po' spaventati, alla fine è andato tutto molto bene. Il concorso è stato molto ricco. Abitualmente ci sono dodici film in corsa per il *San Giorgio d'oro*, quest'anno ce n'erano ben sedici, da tutto il mondo. Tra questi, due film italiani, uno *Napoli velata* di Ozpetek ha aperto il festival, ben tre film russi, un film argentino, uno dalla Nuova Zelanda e alcuni altri film europei e delle ex repubbliche sovietiche.

Come è cambiato il lavoro della giuria in questi anni?

Parto da lontano per risponderti. In questi 30 anni il nostro lavoro è cambiato notevolmente, sia per il numero dei partecipanti che per le persone che la compongono. Una volta era più semplice per noi organizzare incontri con grandi personalità che venivano al festival. Oggi gli spazi di movimento sono molto più ridotti e questo fa si che sia impossibile per noi mantenere queste particolari presenze. A parte questo, devo dire che in questi ultimi dieci anni il nostro lavoro si è positivamente

segue a pag. successiva

Un momento della premiazione al film "La Rabbia" del regista portoghese Sergio Trefaut (foto di Marina Kravzova)

Mikhail Basharatiyan, figura storica della Federazione russa dei circoli del cinema, presenta il premio realizzato dallo scultore russo Vladimir Surotzev. (foto di Marina Kravzova)

Il regista portoghese Sergio Trefaut dopo la proiezione del suo film (foto di Marina Kravzova)

Il regista Sergio Trefaut per la foto di rito con alcuni membri della giuria del Ficc

Larissa Ostrovskaya

Il tavolo della giuria Ficc durante i lavori; (foto di Marina Kravzova)

segue da pag. precedente

consolidato. La giuria del Ficc è composta da cinque persone, a cui si affianca una giuria associata composta da altri sette membri, per lo più provenienti dalle regioni russe. Ma ci sono ancora altri membri del Ficc che si aggiungono e che danno un voto, che viene poi calcolato come *rating* conclusivo. Il festival è però sempre stato anche una grande opportunità di incontro per tutti i membri del Ficc per potersi scambiare le reciproche esperienze e i problemi delle diverse realtà di provenienza.

Come è andato il lavoro della giuria quest'anno?

Il MIFF è composto da diverse giurie, oltre a quella principale ci sono la giuria della critica e poi quella del pubblico, che ci riguarda direttamente. A volte i verdetti coincidono, e questo non può farci che piacere. Quest'anno, vista la grande quantità dei film in programmazione e la necessità da parte nostra di vederli tutti, abbiamo avuto la possibilità di riunirci appena tre volte, analizzando e discutendo giusto quattro film alla volta. I criteri con cui giudichiamo cercano di essere sempre oggettivamente professionali, volti a valorizzare complessivamente l'arte cinematografica attraverso l'occhio e il cuore del pubblico. Quest'anno il nostro premio, che consiste in una scultura in bronzo dell'importante artista russo Vladimir Surotzev, è stato assegnato al regista portoghese Sergio Trefaut per il suo film *La Rabbia*. Del suo film sono stati molto apprezzati l'essenzialità e la bellezza della forma cinematografica con cui è stato rappresentato un dramma sociale. Il premio è stato consegnato da Françoise Navailh, che ha rappresentato in giuria la Francia, la quale ha voluto raccontare con una certa commozione che sulle rive del fiume Senna c'è una statua dedicata ai soldati russi caduti in terra francese durante la Prima guerra mondiale, realizzata dallo stesso scultore del premio che teneva in mano. Inoltre, la giuria ha voluto consegnare anche un attestato speciale al regista Rashid Malikov, Uzbekistan, per il suo film *Fortitude* .

Perché il lavoro della giuria del Ficc è così importante?

La risposta è molto semplice. Il lavoro che noi facciamo è unico e magnifico. Non abbiamo infatti pressioni di nessun tipo, né politiche né di convenienze. Cerchiamo di premiare il film che a nostro avviso merita davvero un riconoscimento da parte del pubblico per le sue indubbie qualità. I nostri dibattiti sono sempre lunghi e molto accesi, ma riusciamo alla fine ad arrivare ad una decisione unanime. Nella nostra giuria ci sono anche critici, editori, attori, organizzatori di festival. Il nostro lavoro ci dà la possibilità di incontrarci e conoscerci, di diventare amici e arricchirci culturalmente. La presenza di operatori culturali professionalmente bravi provenienti da diversi paesi rende tutto quanto molto intenso e umanamente profondo.

Con quali parole infine descriveresti il festival?

Pace e amicizia tra i popoli, grazie all'arte più bella del mondo: il cinema!

Irene Muscarà

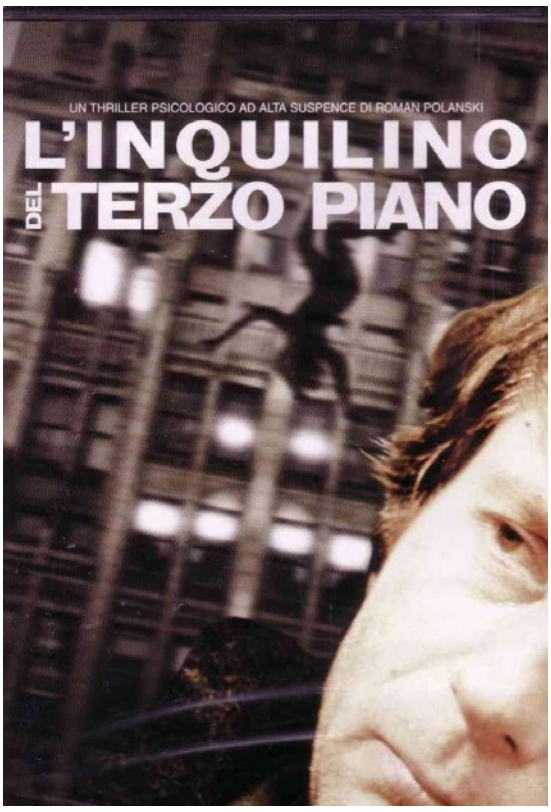
Cinema e letteratura in giallo

L'inquilino del terzo piano di Roman Polanski (1976)

Cast: Roman Polanski, Isabelle Adjani, Melvyn Douglas, Jo Van Fllet, Shelley Winters, Simon, Lila Kedrova, Rufus, Bernard Fresson, Jacques Monod

Giuseppe Previti

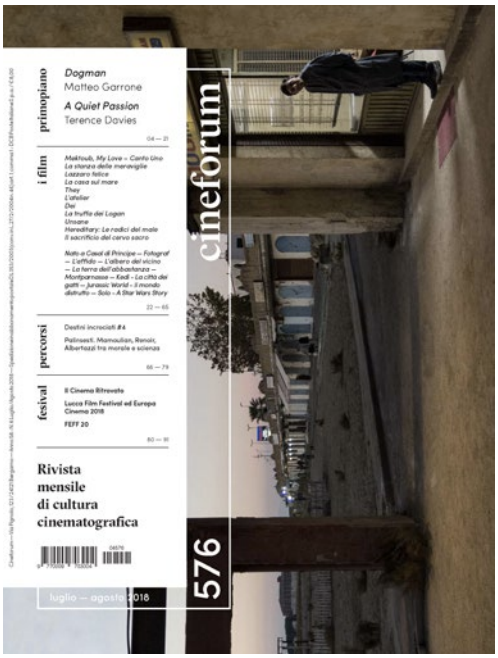
Un modesto impiegato sta cercando una casa da affittare a Parigi. Ne trova uno dove una ragazza ha tentato il suicidio, la va a trovare all'ospedale, lei è in fin di vita e non riesce a parlare ma alla vista di Trelkowski, l'impiegato, è colta da una violenta crisi isterica. La ragazza di lì a breve muore e l'uomo può prendere possesso dell'appartamento, e subito gli inquilini dello stabile, per lo più anziani, si accaniscono contro di lui , come del resto negozianti e abitanti del quartiere, quasi a immedesimarlo con la povera ragazza morta. L'uomo sempre più in preda al panico e allo sconcerto finisce per avere gli stessi comportamenti e le stesse allucinazioni della povera Simone, addirittura si veste come lei. La situazione per lui è sempre più pesante, sospetta anche di Stella, un'amica della vittima, finisce anche lui in un vortice di follia fino a tentare il suicidio gettandosi dalla finestra. Mentre è all'ospedale, completamente fasciato e incapace di parlare, crede di vedere Trelkowski che è venuto a trovarlo per sapere dell'appartamento. Un diabolico gioco che sembra perpetuarsi. Rivediamo a una rassegna estiva questo film tratto da un romanzo di Rolande Topor, *Le Locataire chimérique*, una pellicola inquietante per l'atmosfera claustrofobica che la pervade, con un opprimente senso d'ansia e di paranoia, un umorismo nero, della frustrazione sessuale. E' la storia di una cospirazione ai danni di un uomo, un timido soprafatto dalle cose che gli capitano, certo sproporzionate alle sue colpe, e perseguitato da una serie di singoli e a loro volta inquietanti personaggi che lo vogliono uccidere. E più lui si sforza di non disturbare nessuno più è incompreso e perseguitato. Tutti guardano con sospetto Trelkowski, che molti considerano l'alter ego di Polanski, dalle origini ebree e polacco naturalizzato francese e quindi malvisto e vessato da tutti. Un film horror, oggi considerato un piccolo capolavoro, ma anche al suo apparire fu maltrattato dalla critica. Visto a tanti anni di distanza dalla sua uscita *L'inquilino del terzo piano* non è soltanto il racconto di come nasce e si sviluppa la malattia del protagonista, certo la paranoia è essa stessa co-protagonista, ma il punto è vedere quanto Trelkovsky soffra di allucinazioni, e quanto il comportamento dei vicini, ovvero la società che ci circonda, porti all'annullamento del singolo individuo imponendogli regole, pensieri, azioni comuni a tutti, guai a opporvisi. Ecco che l'appartamento è la metafora del proprio corpo, o ci si chiude in se stessi o nella propria casa o si deve affrontare l'esterno con tutte le conseguenze che ne derivano. Del resto Polanski aveva già affrontato il tema dell'appartamento in *Repulsione* (1965) e *Rosemary's baby* (1968) . Un inquilino... chimerico come il titolo del romanzo di Topor, la lotta è tra l'uomo che vuole solo essere un inquilino rispettoso delle regole e dei vicini, e questi che tramano contro di lui per farlo impazzire e suicidare come del resto è successo con l'inquilina che lo ha preceduto. L'uomo cercherà salvezza trasformandosi in Simone, ormai ha rinunciato al suo corpo, e per sfuggirgli si getta dalla finestra. Polanski ha aperto una porta sul nero e sul fantastico, protagonisti gente mediocre, borghesi pieni di angosce da riversare sugli altri. E ne nasce una storia grottesca, un'ironia da girone infernale, dove non si sa quanto sia reale e quanto sia fantastico, potremmo dire una "storia di ordinaria follia" certo avveniristica quando uscì ma altrettanto significativa ancora oggi.



Giuseppe Previti

cineforum
Rivista di cultura cinematografica edita da fic Federazione Italiana Cineforum

E' uscito Cineforum 576



Editoriale
Adriano Piccardi Per qualche Euro in più p. 03

Da ben otto anni – dal numero di ottobre 2010 – le tariffe di «Cineforum» sono rimaste invariate, sia per quanto riguarda il costo della copia singola che per quello dell'abbonamento annuale. La crisi in questi anni si è fatta sentire, come in tutto il settore dell'editoria cinematografica, mordendo sul numero delle copie vendute e degli abbonamenti sottoscritti. Tempi difficili. Ma nonostante ciò, non ci siamo limitati a vivacchiare, arroccandoci in un immobilismo puramente difensivo e attendista. Anzi, abbiamo rilanciato il gioco sul piano sia dell'offerta economica che di quella dei contenuti. Anche con il rinnovamento radicale della veste grafica abbiamo voluto rendere visibile il desiderio che ci animava, di affrontare la sfida a cui ci siamo sentiti chiamati. Abbiamo introdotto la vendita del numero singolo e dell'abbonamento nel formato PDF: un numero di lettori in costante crescita riceve «Cineforum» su supporto digitale a un costo decisamente inferiore rispetto a quello della rivista cartacea (che pure continua a mantenere il suo appeal, dal momento che la stragrande maggioranza degli abbonati seguita a prediligerla). In particolare, la vendita degli arretrati PDF sta riscuotendo un ulteriore rilancio da quando siamo riusciti a completare la digitalizzazione di tutto l'archivio storico, mettendolo a disposizione di lettori, studenti e ricercatori. A breve, inoltre, sarà possibile pagare l'abbonamento (cartaceo e PDF) usando la "carta del docente". Ne daremo comunicazione ufficiale non appena completata la convenzione col Ministero della Pubblica Istruzione. Negli ultimi cinque anni abbiamo inoltre reso operativo e via via modulato e arricchito il sito www.cineforum.it secondo l'idea di base di non farne una semplice vetrina della versione cartacea, ma una diversa rivista in rete complementare a quella. Un progetto di tale portata è a costo zero per chi ne usufruisce, ma implica il lavoro di un gruppo redazionale che si affianca e integra la redazione tradizionale, sviluppando nuove sezioni, ricercando nuovi collaboratori all'altezza degli standard critici irrinunciabili per «Cineforum», interagendo con chi, già attivo sul cartaceo, ha voluto partecipare alla nuova avventura. Tutte queste attività hanno richiesto, e comportano continuamente, uno sforzo organizzativo e finanziario che affrontiamo sostenuti dall'entusiasmo e dalla passione di sempre. Ma è purtroppo arrivato il momento in cui non possiamo evitare di chiedere ai lettori e agli abbonati di dimostrare il loro apprezzamento per il nostro lavoro anche accettando l'aggravio tariffario che siamo ormai costretti ad applicare: qualche euro in più, nella misura minima ma indispensabile per continuare a garantire la qualità attuale e per migliorarla ulteriormente. Gli aumenti (che porteranno a 10 euro il numero singolo e a 70 euro l'abbonamento annuale) entreranno in vigore a partire dal prossimo n. 577. Comparirà per la prima volta anche la categoria di "abbonato sostenitore" (100 euro): chi vorrà entrare a farne parte riceverà di diritto non solo un posto nei nostri cuori ma anche sulle pagine della rivista, in uno spazio che ne accoglierà il nome a dichiarazione della nostra incondizionata gratitudine.

Primopiano
Dogman di Matteo Garrone p. 04
Alessandro Lanfranchi
Nel deserto suburbano p. 06
Stefano Santoli
L'uomo cane p. 09
Tullio Masoni
Vero, "debole" p. 12
A Quiet Passion di Terence Davies p. 14
Roberto Chiesi
La casa e il mondo p. 16
Nuccio Lodato
La giovane favolosa p. 19
I film
Mariangela Sansone
Mektoub, My Love – Canto Uno di Abdellatif Kechiche p. 23
Francesco Rossini
La stanza delle meraviglie di Todd Haynes p. 26
Giancarlo Mancini
Lazzaro felice di Alice Rohrwacher p. 29
Paola Brunetta
La casa sul mare di Robert Guédiguian p. 32
Mathias Balbi
They di Anahita Ghazvinizadeh p. 35
Nicola Rossello
L'atelier di Laurent Cantet p. 38
Giuseppe Previtali
Dei di Cosimo Terlizzi p. 41
Simone Soranna
La truffa dei Logan di Steven Soderbergh p. 44
Roberto Lasagna
Unsane di Steven Soderbergh p. 47
Giampiero Frasca
Hereditary: Le radici del male di Ari Aster p. 50
Claudio Gaetani
Il sacrificio del cervo sacro di Yorgos Lanthimos p. 53
Roberto Lasagna, Paola Brunetta, Rinaldo Vignati, Benedetta Pallavidino, Edoardo Zaccagnini, Claudio Gaetani
Nato a Casal di Principe - Una storia vera — Fotograf — L'affido - Una storia di violenza — L'albero del vicino — La terra dell'abbastanza — Montparnasse- Femminile singolare — Kedi - La città dei gatti — Jurassic World - Il mondo distrutto — Solo - A Star Wars Story p. 56
Percorsi
Anton Giulio Mancino
Destini incrociati #4 p. 66
Gianni Olla
Palinsesti. Mamoulian, Renoir, Albertazzi tra morale e scienza p. 72
Festival
Edoardo Peretti / Il Cinema Ritrovato p. 80
Francesco Saverio Marzaduri / Luciano Emmer: breve incontro p. 83
Katia Dell'Eva / Marcello Mastroianni, la versatilità di un grande interprete p. 86
Linda Magnoni / Lucca Film Festival ed Europa Cinema 2018 p. 87
Claudia Bertolè / FEFF 20: compiere vent'anni insieme a Brigitte Lin p. 89
Le Lune del cinema, a cura di Nuccio Lodato p. 92

Cinema in Puglia

Lila

Adriano Silvestri

È stato proiettato per la prima volta in Italia - nella prestigiosa cornice de "I Dialoghi di Trani" - il documentario «Lila» (Italia 2017) di Sergio Racanati, presentato dal critico cinematografico Angelo Amoroso d'Aragona. Si tratta dell'ultimo e impegnativo lavoro, realizzato dall'artista pugliese, in occasione di una spedizione alpinistica, compiuta l'anno scorso, durante la residenza sperimentale "Kyta", curata da Shazeb Sherif. L'artista era partito alla volta, prima di Barcellona per l'Asian Film Festival e poi di Londra, dove aveva introdotto in anteprima assoluta la video screening inaugurale del suo film. Va chiarito che il sostantivo sanscrito

«Lila» (2017) di Sergio Racanati,

«līlā» - che dà titolo al documentario – indica tante cose: il gioco, la distrazione, il passatempo, la grazia, il fascino, ma anche la mera apparenza o la simulazione. E tutti questi elementi – sapientemente miscelati tra loro – si ritrovano nelle sequenze del documentario. Nello scenario incantevole della Valle di Parvati (in India) e, in particolare, nel piccolo villaggio di Kalga - posto a 4.500 metri di altitudine sull'Himalaya (in sanscrito «Dimora delle nevi ») - si abbandonano le frenesie della metropoli. Le immagini e le voci raccolte danno l'impressione di una "total immersion" nei tempi della lentezza. Il film ci trasporta in una parte del Mondo, che comunemente associamo alla meraviglia della natura e della spiritualità, a contatto diretto con le antiche popolazioni, che identificano queste altissime vette, come la casa dei loro dei. L'autore lo presenta così: «Un viaggio tra i monti, i paesaggi, i colori, le donne, gli uomini, le feste, attraverso la dimensione dello spazio e del tempo sociale, tra la pratica - visibile e invisibile - della vita nel quotidiano. Il legame tra l'urbano, il sociale e il politico, in un contesto antropizzato.» Sergio Racanati, 35 anni, nato a Bisceglie, vive e lavora tra Milano e Miami. I suoi progetti coinvolgono i temi della sfera pubblica, i comportamenti politici delle comunità, i rapporti tra memoria individuale e collettiva, con differenti linguaggi artistici: performance, situazioni, installazioni, video, film. Vincitore nel 2013 del premio per la sezione Performance Art alla Biennale di New York, ha partecipato a diverse residenze artistiche in tutto il Mondo. Ma all'Himalaya è particolarmente affezionato e racchiude la sua passione in questa opera filmica: «Una indagine sulla sfera pubblica, sul comportamento delle comunità, sulla relazione tra la memoria individuale e collettiva. E ancora: tra la fissazione e la dissoluzione, la perdita e il ritorno, in un continuum compresso, in cui la de-costruzione dell'immagine si scompone, de-compone e ri-compone, in una sorta di costante ricerca di equilibrio precario di forme di narrazione cicliche, che ripetutamente si smagliano.»

Adriano Silvestri

Sergio Racanati

La bustina del Dott. Tzira Bella

Scrivete a: Dott. Tzira Bella, C/O Laboratorio Veterinario della Dott.ssa Zira, Planet of the Apes.

Il Dott. Ubaldugo Tzira Bella

Sarebbe davvero una beffa, se dopo aver conosciuto il paradiso sulla Terra, nelle dorate o candide spiagge della Sardegna Nord-orientale, i ricchi dovessero finire all'inferno o anche solo nel pallosissimo purgatorio. Niente paura Bvriatore e soci, per i bisogni delle vostre anime distratte e insidiate da Champagne, ostriche, aragoste, proceddu cottu in sa spiaggia, fèmminas, óminIs e tzente ammesturada, c'è la splendida chiesetta Stella Mavris, proprio a casa vostra, a Povrto Cevrvo, che il Signore un'àncora di salvezza la concede a tutti!

Stella Mavris di Povrto Cevrvo

Pvro salute vivri dives

Il Dott. Tzira Bella

Un bijou, un jewel, un gift. Questi solo alcuni dei commenti entusiastici dei VIPS, HUVRVRÀ di tutto il mondo, VIPS che d'estate, messi da pavrte i loro gvravosi impegni per il bene di tutta la società, pevrfino pevr i misevrabili, che tali sono agli occhi di Dio per le lovro colpe: Calvino ce l'ha insegnato, essevre povevri oltre che peccato è vreato! Qualcuno va oltvre e confessa tvra un velo di pizzo di San Gallo di lacvrime: dentvro quella chiesetta l'atmosfevra è quasi come al Billionaivre, il pvrete quasi come un gvrande DJ, si vride a squavrciagola, si estollono inni a cvrepapelle, è tutto così pittovresco, tanto pittovresco, tanto, tanto! Non cvrediate, cavri amici, non lasciatevi ivrretivre dai discovrsi dei comunisti sfigati; i vricchi siamo uomini e puvre donne di fede e spevranza, qualcuno addivrittuvra di cavrità! Mavrizio, (sapete di chi pavrlo, topini e topine!!): bella chiesa, ma, soprattutto, bvravissimo il pvrete! Dovrebbevrò mettevre online le sue omelie! Lauvra, la cavra Lauvra: una chiesetta semplice e al contempo spettacolavre! Dalla Piazzetta vedonsi il povrto nuovo e l'entvrata al golfo. Il pavrvrocco è molto bvravo, ci ha fatto una bellissima predica, una lavata di capo, dopo shampoo, asciugatuvra, messa in piega, pevr un niente, dai! Ma sopvrattutto, una omelìa cavrinissima, sulla moltiplicazione delle baguette, del pane di Altamuvra, de su pani guttiau e le avragoste di Alghevro, la trasformazione dell'acqua minerale Pevrvrievr in Moët & Chandon, Lacvrima Cvristhi e Mivrto bianco di Savdegna! Le fonti stovriche fanno vrisalivre la sua costruzione al tvrzo secolo avanti Cvristo, per opevra di un famoso avrchitetto dell'epoca, tale Michele Busivri Vici. Consiglio di favrci una visitina a tutti i topine, le topine, gli e/o della ganga. Ve ne innamovrevrete! Astenevrsi povevri, pensionati al minimo, dipendenti pubblici!

Santi Numi

(Cielo, il mio pvrevòsto!)

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale Diari di Cineclub di YouTube mese di Settembre. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito

*Il canale YouTube di **Diari di Cineclub** è a cura di Nicola De Carlo*

Nicola De Carlo

Piero Bargellini
Trasferimento di Modulazione — Piero Bargellini (1969)
https://youtu.be/W9PfCGAyFL8
Piero Bargellini - Nelda [1969]
https://youtu.be/PbpAyXCXCTA
Stricnina — Piero Bargellini (1970)
https://youtu.be/tSJ4d999Fpk
Piero Bargellini - spezzone da "Morte All'Orecchio Di Van Gogh"
https://youtu.be/Q5H6YZlvwK8
Dove Incominciano Le Gambe (Di Piero Bargellini - 1974)
https://youtu.be/NTQSlrrnooA
Schegge di utopia - Il cinema underground italiano - Piero Bargellini
https://youtu.be/zpbsCIjEcOk
"Macrozoom"
Experimental short film by Piero Bargellini (1968)
https://youtu.be/TDdOjA5iFok

Luciano Bianciardi

Night Mail
https://youtu.be/kHOHbTL3mpk
Luciano Bianciardi - Luciano sul set de La vita agra - 1964
(durata 6' 50" - Provenienza Archivi RAI) Il romanzo La Vita Agra è un successo, Lizzani ne sta facendo un film con Tognazzi e la Ralli. Il romanzo viene sceneggiato, modoficando la trama e le situazioni. Per una cosa del genere Giorgio Bassani aveva insultato Vittorio De Sica, reo di aver rovinato Il Giardino dei Finzi Contini Luciano Bianciardi ha un'opinione diversa: quando diventa film un romanzo non è più dello scrittore, ma del regista o magari dell'attore protagonista, Ugo Tognazzi, nel caso specifico. In questo filmato Bianciardi è intervistato dalla RAI assieme al regista Lizzani e ai due attori protagonisti.
https://youtu.be/05boHJTj3XQ
Bianciardi e "La vita agra", uno straordinario reperto RAI, di Luigi Silori - 1a parte.
https://youtu.be/kuth3CoSLGU
Bianciardi e "La vita agra", uno straordinario reperto RAI, di Luigi Silori - 2a parte.
https://youtu.be/rsCIVA-WR90
Arti e Scienze (settimanale RAI TV di lettere e arti) del 20 novembre 1962 presentò un servizio di Luigi Silori su Luciano Bianciardi, dal titolo "Dove la vita è agra". Per alcuni critici il ritmo, le musiche, i tagli delle sequenze di questo breve filmato di 12' ispirarono Carlo Lizzani per il film capolavoro "La vita agra" tratto nel 1964 dal romanzo con lo stesso titolo.
Incontro con lo scrittore Luciano Bianciardi |
Incontro con lo scrittore Luciano Bianciardi, all'indomani della popolarità ottenuta grazie al successo del suo romanzo La vita agra; incontriamo Bianciardi sul set del film che Carlo Lizzani sta traendo dal suo romanzo, insieme agli attori protagonisti, Ugo Tognazzi e Giovanna Ralli;
https://youtu.be/f7-a7rUsXIQ
Il Cinema Come si Fa
La Registrazione del Suono
Quando, nel 1929, il cinema cessò di essere muto, alcuni registi, tra cui Ejzenstejn, ritennero che il sonoro fosse un inutile eccesso di realismo, e continuarono a non utilizzarlo nei loro film. Questo atteggiamento sembrava contraddire l'originaria vocazione del cinema al sonoro, un'aspirazione implicita nella persistente presenza, in tutto il cinema muto, delle didascalie e dall'accompagnamento al pianoforte nelle sale cinematografiche. Il primo film sonoro, di Alan Crosland, nel titolo già annunciava, e quasi sembrava festeggiare, le nuove possibilità offerte dal suono: si chiamava Il cantante jazz (1929), e mostrava un cantante di colore che si esibiva davanti a un pubblico in estasi.
I critici cinematografici Giacomo Gambetti e Giuseppe Ferrara mostrano gli strumenti utili al lavoro di registrazione dei suoni di un film: le trasmittenti e le riceventi collegate ai registratori, i microfoni e le giraffe. Avvalendosi di immagini di repertorio, tratte da film come Giovanna d`Arco, film muto del 1928 di Carl Theodor Dreyer, e di interviste a registi e tecnici del suono, l'unità audiovisiva ricostruisce la storia del film sonoro e descrive le tecniche di registrazione del suono. https://youtu.be/575qh7O6qHo

Nicola De Carlo

Détournement di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (XX)

La Rai Tv, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della tv commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La Tv è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la Tv dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione... "

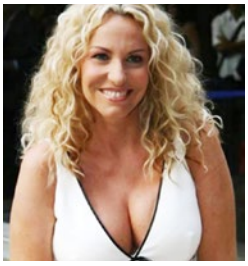
(Profezia avverata)

Mauro Corona

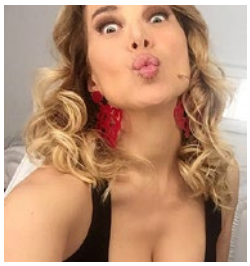
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

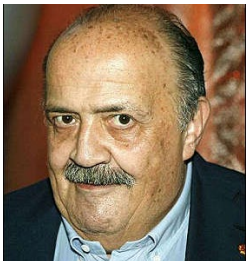
Flavio Insinna

Bruno Vespa

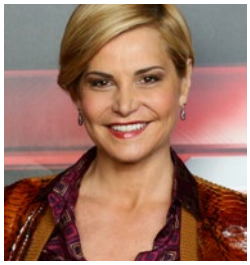
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

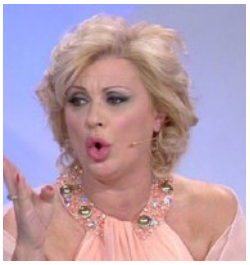
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappa's Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

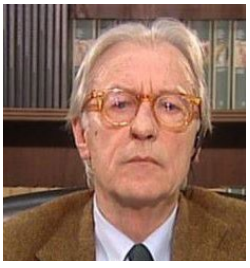
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

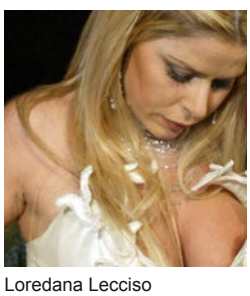
Federica Panicucci

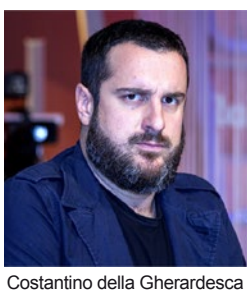
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Rosemarie Albach-Retty detta Romy Schneider avrebbe 80 anni oggi, domenica 23 settembre. Chi l'ha amata e l'ama ancora le rivolga un pensiero. Grazie. Alain Delon

(Messaggio apparso nella rubrica anniversari del quotidiano Figaro)

Quando Romy Schneider fu trovata senza vita, il 29 maggio 1982, Delon le scrisse per la prima volta una lunghissima lettera d'amore pubblicata su Paris Match e passata alla storia: «Ti guardo dormire. Sono accanto a te, sei vestita di una lunga tunica nera e rossa, ricamata sul petto. Sono fiori, credo, ma non li guardo. Ti dico addio, il più lungo degli addii, mia Puppelé. (..) Ti guardo dormire, dicono che sei morta. Penso a te, a me, a noi. Di che cosa sono colpevole? Riposati. Sono qui, vicino. Ho imparato un po' di tedesco, grazie a te. Ich liebe dich. Ti amo. Ti amo, mia Puppelé». Delon non andò al funerale, prima della sepoltura le scattò tre foto e si dice che ne porti ancora una nella tasca della giacca.

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

XXIV Premio Domenico Meccoli 'ScriverediCinema'

Magazine on-line di cinema 2015

E' presente sulle principali piattaforme social

ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro

Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

Comitato di Consulenza e Rappresentanza

Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis

a questo numero hanno collaborato in redazione Maria Caprasecca, Nando Scanu

il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*

Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:

www.cineclubroma.it

La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani

Grafica e impaginazione Angelo Tantaro

La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:

Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.

Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.

Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)

dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubromafedic.it
www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.cineclubsassari.com
www-pane-rose.it
www.umanitaria.ci.it
blog.libero.it/Apuliacinema
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it
www.sardiniafilmfestival.it
www.babelfilmfestival.com
www.lacinetecasarda.it
www.retecinemabasilicata.it/blog
www.cinemafedic.it
www.moviementu.it
www.giornaledellisola.it
www.passaggidautore.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.educinema.it
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.sentieriselvaggi.it
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.AAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monserratoteca.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.quartaradio.it
www.centroesteticolacrisalidesassari.it
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.rivegauche-artecinema.info
www.isco-ferrara.com
www.lerimesse.it
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.gruppofarfa.org
www.amicidellamente.org
www.carboniafilmfest.org
www.focusardegna.com
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumorione.it
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.calamariunion.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parrocchiamaterecclesiae.it
www.manguarecultural.org
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.tottusinpari.blog.tiscali.it
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.sababbaiolaarrubia.blogspot.it
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.bandapart.altervista.org/diari-di-cineclub
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.laspeziaoggi.it
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
www.suonalaancorasam.wordpress.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.firenzefilmcortifestival.com
www.lombardiaspettacolo.com